Colecția Caravana UNATC Junior

Incursiune în teatrul de improvizație

Dragoș Muscalu

UNATC PRESS

Dragoș Muscalu

INCURSIUNE ÎN TEATRUL DE IMPROVIZAŢIE

UNATC Press
2019

Incursiune în teatrul de improvizaţie

Carte publicată în cadrul proiectului
Caravana UNATC JUNIOR
Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală,
Finanțat de MEC, prin FDI 2019
Coordonatori: Conf. univ. dr. Bogdana Darie
Drd. Romina Boldașu
Drd. Andreea Jicman
Drd. Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Muscalu, Dragoş
Incursiune în teatrul de improvizaţie / Dragoş Muscalu. - Bucureşti : U.N.A.T.C. Press, 2019
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-8757-62-9

792

Copertă: Cătălin Sîrbu

Tipografie: Print & Grafic

CUVÂNT ÎNAINTE

605 cuvinte

În marile școli de teatru, iar numărul este destul de mic, chiar pe plan mondial, construcția conceptului didactic este esențială. În cultura teatrală românească există o singură școală de teatru definită la nivel conceptual. Aceasta este reprezentată de secțiile de Arta actorului și Arta regizorului din UNATC, în tradiția instituțională a IATC, respectiv ATF. Specializările nou înființate în perioada de după 1990 au preluat exigența definirii unui drum pedagogic propriu asimilând componente ale conceptului inițial. Putem spune că universitatea noastră a reușit să-și definească ***un concept al formării tânărului artist în domeniul teatrului***.

În domeniul artei actorului avem Metoda Cojar, a cărei analiză la nivelul planului de învățământ, al obiectivelor de parcurs și a modului în care sunt definite examenele intermediare sau finale poate fi făcută cu maximă acuratețe. Nu mai puțin important, observând stilistica actorilor afirmați ca remarcabili ai scenei se observă acel aer comun, acea marcă a școlii care i-a format, nu doar ca profesioniști de performanță, ci și ca personalități unice și irepetabile. Legătura școlii de actorie cu tradiția teatrală românească este puternică, chiar indestructibilă prin metoda pedagogică și prin linia de mari artiști ai scenei românești ce i s-au dedicat.

În domeniul regiei de teatru, conceptul de formare a regizorului apare practic odată cu înființarea I.A.T.C. „I.L.Caragiale” în 1954 și se structurează în etape succesive. Într-o discuție, în anii ‘80, cu profesorii Valeriu Moisescu (regie) și Traian Nițescu (scenografie) am pus cu ingenuitate întrebarea: „Cum se explică că, atunci când școala de regie abia se înființa, primele promoții au fost realmente strălucite?”. Răspunsul a venit net, în același timp paradoxal și acoperit de realitate: „Pentru că atunci nu am avut pretenția că știm ce trebuie să-i învățăm.” (Traian Nițescu). Deosebirea fundamentală dintre felul în care s-au conturat conceptele pedagogice ale învățământului de actorie și regie vine din

raportarea diferită la tradiție: puternică și continuă pentru actori, originală și reprezentând un moment de ruptură pentru regizori. Întâmplarea a făcut ca învățământul de regie, întrerupt pentru câțiva ani, să treacă printr-un moment de refondare, în anii ‘60. Între cele două etape există linii de continuitate (profesorul George Dem. Loghin este activ în ambele momente), dar definitoriu este faptul că absolvenții anilor ‘50 devin profesorii anilor ‘70.

Conceptul de formare a tânărului regizor în ceea ce numim „școala de la București” este afirmat cu claritate în cadrul Simpozionului ITI cu tema „Dezvoltarea profesională a tânărului regizor”, iunie 1969. Textul prezentat de Radu Penciulescu - la acea dată șef al catedrei de regie este extrem de prețios pentru felul în care descrie și explică, sintetic, întregul parcurs formativ. Cu aceeași ocazie, criticul V. Silvestru a susținut un referat intitulat „Contribuția regiei tinere la cristalizarea teatralității românești contemporane”. Specificul teatral și teatralitatea sunt ideile fundamentale care îi preocupă pe cei doi oameni de teatru.

Amploarea (peste 100 de participanți din 29 de țări) și substanța evenimentului au atras atenția asupra valorii regizorilor formați în școala românească de teatru, dar și a actorilor, spectacolele studențești prezentate fiind remarcabile și sub acest aspect. Din păcate, perioada care a urmat nu a fost favorabilă unui eveniment similar, ocazie a unei afirmări internaționale a conceptului didactic de școală în domeniul artei actorului.

Astăzi nu mai suntem în aceeași situație. Se simte nevoia unui efort în direcția afirmării internaționale a universității noastre în planul pedagogiei teatrale, în specializările deja tradiționale, cât și în cele dezvoltate în ultimii 30 de ani, inclusiv pedagogia teatrală destinată mediului educațional. Schimburile ERASMUS, oportunitățile de participare în festivaluri și conferințe, publicarea de articole și cărți de specialitate trebuie exploatate având în față obiectivul afirmării internaționale a UNATC ca universitate cu un concept propriu, original și complex.

Conf. univ. dr. Nicolae Mandea

Cuprins

Introducere / 7

1. Rigori teoretice în analiza improvizației / 19

1.1. Jocul - drum către libertatea cunoașterii / 20

1.1.1. Jocurile copilăriei / 22

1.1.2. Jocul în universul culturii / 26

1.2. Râsul - un „scop" estetic! / 35

1.2.1. Noțiunea de comic / 36

1.2.2. Mihai Ralea și problemele comicului / 39

1.2.3. Nicolai Hartmann și efectul autentic al comicului / 43

1.2.4. Henri Bergson și mecanismele comicului / 46

2. Momente de apogeu ale teatrului de improvizație / 55

2.1. Începuturile comediei / 55

2.2. Commedia dell' Arte - un spectacol total / 61

2.3. Rigoare și libertate în clasicismul francez / 71

2.4. Improvizația în comediile lui Molière / 77

2.5. Declinul improvizației de tip Commedia dell'Arte / 84

3. Improvizația în timpurile moderne / 91

3.1. Drumul actorului către esența artei sale / 94

3.1.1. Specificul artei actorului de reprezentare / 95

3.1.2. Identificarea sau descoperirea de sine / 101

3.2. Aspecte notabile ale improvizației / 110

3.2.1. Improvizația în căutarea Adevărului / 111

3.2.2. Misterul „sculpturii" trupului / 123

3.2.3. Improvizația în teatrul american / 133

3.2.4. Viola versus Keith / 145

3.2.5 Teatrul de improvizație în România / 149

4. Concluzii / 152

5. Bibliografie / 160

Introducere

„Ce vrem noi să examinăm este arta liberă atât în ceea ce privește scopul, cât și mijloacele ei. Abia în această libertate a sa este adevărata artă; ea își rezolvă numai atunci sarcina ei cea mai înaltă, când s-a situat pe sine în sfera care-i este comună cu religia și filosofia și când nu e decât un mod de se a înfățișa înaintea conștiinței și de a exprima divinul, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului”[1], spunea Hegel atunci când își începea analiza referitoare la un domeniu deosebit de interesant al filosofiei numit *Estetica*. Germanul vorbea despre una dintre cele mai spectaculoase manifestări ale spiritului uman: arta, căci, spunea el, în operele de artă ființa umană a depozitat, de-a lungul întregii sale evoluții, cele mai cuprinzătoare adevăruri, iar popoarele au așezat acolo reprezentările și intuițiile lor cele mai valoroase. În lunga sa călătorie ce străbate istoria umanității, arta a mers într-o legătură intrinsecă cu religia și filosofia; uneori înțelegerea acestora din urmă s-a putut realiza datorită mărturiei pe care ne-a lăsat-o arta în sine. Așa se face că lumea antică e percepută azi nu numai datorită vestigiilor istorice, nu numai datorită vechilor scrieri rămase până azi în mod miraculos, ci și datorită operelor de artă ce parcurg temerar timpurile.

Arta este „darul unei puteri care străbate întreaga fire”[2] susținea Goethe într-o plastică imagine ce o avea ca personaj principal pe zeița Minerva, aducătoarea din cer a unui potir plin cu nectar menit să fericească muritorii și să trezească în ei pornirea către artele frumoase. Zeița scăpa, din greșeală, pe pământ puține picături din poțiunea miraculoasă care, din fericire, nu s-au pierdut, ci

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Despre artă și poezie*, Minerva, București, 1979, p. 38
[2] Tudor Vianu, *Estetica,* Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 71

au fost imediat gustate de albine, fluturi și multe alte ființe cu care, de atunci, omul știe să împartă fericirea artei.

În tot acest tablou mirific există o manifestare artistică superioară ca plenitudine a preocupărilor ei, complexă din punctul de vedere al mijloacelor de exprimare și paradoxală ca ființa însăși, ce se numește Teatrul. El reușește ceea ce gândirea și simțirea umană au dorit întotdeauna: o strânsă legătură între înțelepciunea filosofică și profunzimea religiei; iar aceasta se realizează „într-un mod propriu, reprezentând în chip sensibil ceea ce este mai înalt, apropiindu-se astfel de felul în care apare natura, de simțire și de percepție."[3]

Dintotdeauna, omul a căutat să înțeleagă lumea în care a trăit și să se înțeleagă pe el. Și-a dorit să se descopere și să se autodefinească, a sperat să se autodepășească și a visat către cele mai înalte culmi. Omul a avut mereu idealuri... de neatins. A clădit castele din nisip și a imaginat lumi îndepărtate. A vrut să fie mereu dincolo de linia orizontului. A vrut tot timpul ceva... ce nu putea avea. A vrut știința absolută, dreptatea absolută, fericirea absolută și frumusețea absolută. A vrut totul! Și în toată această căutare a avut nevoie de doi aliați puternici: gândirea și simțirea. Dar spațiul dintre ea, ființa umană atât de greu de pătruns și cuprins, și idealurile sale trebuia umplut cu ceva. Straniu, necesar și nesfârșit. Ceva ce numai un *nectar divin* putea produce. Miracolul, inefabilul, creația. Adică arta. Arta a fost cea care a ființat constant alături de om de la începuturile sale și îl va însoți pentru totdeauna. Artă făcea omul primitiv atunci când, pe pereții peșterilor rămase mărturie și azi, imagina pești și alte animale marine. Ne transmitea nouă, la mii de ani distanță că, undeva, cândva, cineva - un tânăr sau o tânără din zorile omenirii - visa la un spațiu îndepartat, în care... peștii parcă zburau. Artă făcea și magul care invoca spiritele și încerca, cu toată știința și credința lui să-și vindece semenii. Dar acest mag, în mod paradoxal, nu era numai strămoșul medicului de azi, ci și... strămoșul nostru, al actorilor de azi. Căci la ceea ce altceva ne-am putea gândi atunci când știm că el, vraciul, preotul, magul, şamanul, alături de

[3] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 38

întregul cortegiu de credincioşi ai comunităţii respective, încerca să apropie fiinţa umană de spiritele cele nevăzute, dorind să desluşească mistere de nepătruns, să îmblânzească stihiile naturii şi, mai ales, să introducă un atât de necesar cod de reguli morale. Iar pentru asta, el se transforma în cântăreț.

Întâlnirea eveniment a oamenilor cu cântăreţul are evidente analogii cu spectacolul teatral. Astfel, bardul povestea întâmplări din mitologie ce dezvăluiau înţelesuri ale vieţii omului, sau imagina poveşti fantastice pentru a amenda unele obiceiuri rele ale consătenilor lui. Iar, pentru a da viaţă naraţiunii, încerca asumarea unui puternic flux emoţional în care dezvăluirea unor înţelesuri fundamentale ale lumii să facă posibilă integrarea în unitatea socială primară a unor importante valori general umane. Faptul că bardul transpunea povestirea prin inflexiuni vocale revelatoare şi gestică elocventă, într-un timp prezent, real („aici şi acum"), ne îndreptăţeşte să facem comparaţie cu situaţia actorului, anume aceea de a da viaţă unui rol sau unei situaţii scenice, de dinainte stabilită, cu scopul declarat de a înfăţişa lumii „oglinda", spre educarea și spre desăvârşirea fiinţei umane.

Într-o veche scriere a mitologiei nordice, eroul Väinämäinen, agricultor, pescar, vânător, constructor de luntrii și tămăduitor avea și certe calități artistice:

„Tot cânta frumoase basme,
Şi-arăta ştiinţa bardul.
Zile-ntregi zicea într-una,
Nopţi de-a rândul depăna tot
Amintiri din vechi rămase,
Despre-adâncite obârşii,
Cântece ce nu ştiu pruncii,
Nu le ştiu nici cei mai vârstnici..."[4].

Urmând firul epic, descoperim şi calităţile de vraci ale lui:
„Ia-ţi sfinţitele cuvinte
Înapoi întoarce-ţi vraja,...". [5]

[4] Elias Lörnnrot Kalevala, vol.1, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 25
[5] *Ibidem*, p. 208

În felul acesta, eroul epopeii, ce deţinea puterea de creaţie a cuvintelor de la începuturi, reuşeşte să construiască o barcă prin rostirea unor cuvinte magice:

„La întâiul vânt, fu gata
Talpa vasului, l-al doilea,
Marginile înjghebate....".

În plus, Väinämäinen este capabil să coboare în infern. „Am fost în (...) Casa lui Tuoni, (...) din sălaşele Manalei!".[6] Parcurgând scrierea citată, devine clar faptul că bardul avea rolul de șaman. Din cercetările lui Mircea Eliade desprindem următoarea idee: „Rolul esenţial al şamanului în apărarea integrităţii psihice a comunităţii se leagă mai ales de acest element: oamenii sunt asiguraţi că unul dintre ei este în stare să îi ajute în împrejurări critice provocate de fiinţele lumii invizibile. Este consolator şi reconfortant să ştii că un membru al comunităţii este în stare să vadă ceea ce este ascuns şi nevăzut pentru ceilalţi şi să dea informaţii directe şi precise cu privire la lumile supranaturale"[7]. Despre această legătură dintre religie, filosofie și artă vorbea și Hegel atunci când susținea ideea conform căreia cheia pentru înțelegerea înțelepciunii și a religiei o dau artele. El mergea chiar mai departe, susținând faptul că există civilizații în care înțelegerea lumii s-a făcut exclusiv prin mijlocirea artistică.

Și cum personajul principal al acestei aventuri a evoluției umane a fost întotdeauna un om cu calități deosebite, adică a avut curaj, putere, înțelepciune, disponibilități aparte, adică talent, putem spune că, pe lângă preot sau medic, actorul a fost și el cel care a știut să catalizeze gândirea și simțirea grupurilor din care a făcut parte. În argumentarea acestei idei ne susține și cercetarea unui important om de teatru al Secolului al XX-lea, Peter Brook. Acesta a studiat arta empirică, neevoluată, în căutarea necesității și a esenței creatoare cuprinsă în arta teatrului. Regizorul povesteşte, foarte plastic, dealtfel, ce interesantă a fost o vizită într-un sat de pigmei, din Africa, păstrători ai unor obiceiuri străvechi, inedite, pe care le

[6] *Ibidem*, p. 209.
[7] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* Editura Științifică, București, 1992, p. 27.

practică în continuare (fără conştiinţa că fac teatru). Exemplul dat era acela cum că, în fiecare seară, după ce vânătorii (bărbaţii) se întorc acasă, în mijlocul comunităţii, la cină, sub privirea atentă a vraciului, câte un copil face o satiră nemiloasă la adresa vreunui părinte care a comis o anumită greşeală, stângăcie, etc. Totul spre groaza celui „vizat" şi spre deliciul celor din jur. Peter Brook observa faptul că toată această dramatizare a evenimentelor de peste zi avea ca scop păstrarea unei „energii vitale" a tribului, o energie care făcea ca membrii comunității sociale primare să păstreze vii relațiile dintre ei și să se ajute unii pe alții să învețe să se depărteze de obiceiuri rele, tendințe nesănătoase, porniri incorecte[8].

De fapt, „spectacolele" organizate de comunități, în care eroii erau chiar unii membri cu vieți sau obiceiuri „interesante", iar actori erau alți membri cu înclinații artistice deosebite, au continuat de-a lungul întregii istorii a civilizațiilor. Așa se face că, în lumea antică greacă, avea să se nască chiar Teatrul, în formula cunoscută de noi azi. Un teatru susținut de un personaj colectiv viu și complex care, la început, venera zeul viței de vie. Ulterior, ajutat de textul dramatic, acest personaj complex va deveni corul antic. El avea menirea de a exprima vocea comunității: amenda pe cei răi, avertiza pe cei nehotărâți, lăuda pe cei buni și-i plângea pe cei ce sufereau. Eroii, adică exact acei oameni care făceau acțiuni ce depășeau „normalul" conaționalilor erau întotdeauna supravegheați, însoțiți, sfătuiți de către cor, exponent al colectivității.

Foarte interesantă această traiectorie a spectacolului teatral pentru că, privit din acest punct de vedere, fenomenul devine exact un dialog, o comunicare între individ și comunitate. „Opera îndeplinește o funcție de comunicare; ea transmite un mesaj într-un anumit limbaj bazat pe un cod specific. Înțelegerea artei ca mijloc de comunicare, de informații (estetice și extraestetice) este deci îndreptățită și ca atare abordarea ei prin prisma teoriei informației se legitimează. Trebuie să precizăm însă că e vorba de o comunicare de un anumit tip și că nu se poate reduce totul la a depista ce am

[8] *Cf.* Peter Brook, *Despre o anume calitate*, Adevărul literar și artistic, 20.04.2004

aflat, independent de cum, în ce fel."[9] Așa se face că, odată cu trecerea timpului s-a dezvoltat și simțul estetic al omului. Practic, dincolo de transmiterea unei informații, o preocupare principală a rămas aceea ca forma în care mesajul ajungea către spectator să fie cât mai „specială", cât mai interesantă. Căci dacă nu ar fi existat deloc preocuparea pentru formă, atunci fondul ar fi trebuit să fie practic doar la nivelul cel mai de jos al valorii sale științifice.

Tolstoi spunea că arta este datoare să transmită doar simțăminte. Însă Herbert Read demonstrează, pornind de la gândirea lui Aristotel, că adevărata funcție a artei este „și să exprime simțăminte, dar și să transmită cunoaștere"10. În felul acesta, funcția educativă a artei intervine imediat după momentul de grație pe care îl visa filosoful grec, anume purificarea emoțiilor. După aceea, odată „curățat" de gânduri și porniri nefaste, spectatorul se putea bucura de aflarea unor noi și intresante experiențe de viață, de povești glorioase, de istorii controversate sau de înfrângeri venite ca justă reorganizare a ordinii divine. Privitorul, cetățeanul, era astfel educat; iar teatrul își avea locul său de netăgăduit în evoluția culturii universale. „Cele mai avansate poziții ale antropologiei contemporane ce urmăresc explicarea culturii prin natură și înțelegerea naturii prin cultură, ca două fețe ale aceleași realități, susțin că viața umană este treapta cea mai înaintată a vieții, a materiei, a universului"[11], iar această evoluție este marcată de cultură. Traian Herseni era chiar mult mai tranșant și susținea faptul că omul este o ființă culturală într-o asemenea măsură încât, dacă este incapabil de cultură rămâne un simplu animal, iar dacă un animal ar deveni capabil de cultură, s-ar transforma în om. Prin urmare, în viziunea sociologului român, omul nu poate fi judecat doar după latura sa biologică, ci și după cea culturologică. Dar homo creator (omul care are ca esență creația) nu poate fi considerat doar după disponibilitățile lui native (simple potențe sau virtualități), ci mai

[9] Ion Pascadi, *Interes și gust artistic,* în „Artă și comunicare", Meridiane, București, 1971, p. 203
[10] Herbert Read, *Semnificația artei,* Meridiane, București, 1969, p. 176
[11] Traian Herseni, *Literatură și civilizație,* Univers, București, 1976, p. 316

ales după produsele culturale ce participă la dezvoltarea societății și la creșterea nivelului civilizației acesteia.

În procesul continuu de evoluție a ființei umane, în rândul artelor civilizatoare, îndrumătoare către cunoaștere, s-a aflat mereu și teatrul. „Nevoia omului-animal este mai veche și mai presantă; nevoia spiritului mai delicată, dar insațiabilă. Cel ce poate proba, așadar, incontestabil, că teatrul face educația omului și a națiunii i-a și câștigat acestuia un loc între primele instituții ale statului”[12]. Schiller, poetul și consilierul ducal de Weimar susținea, într-un interesant discurs rostit în fața Asociației Germane de Pfalz, că arta dramatică este cea care implică participarea deopotrivă și a spiritului și a emoției. Și continua spunând că scena este capabilă să deschidă ființei umane o poartă către un univers infinit, fară a îndemna la desfrâu și exaltare, ci invitând intelectul și simțirea la o nobilă delectare.

Așa se face că dramaturgii, gânditorii și practicienii de teatru au avut întotdeauna un țel superior: acela de a „hrăni” și gândirea și trăirea omului. Dar lucrurile ce urmau să apară pe scenă trebuiau să fie nu numai povestiri ale întâmplărilor reale ci „fapte ce s-ar putea întâmpla”, spunea Aristotel și urma: „Datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și al necesarului. Istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri, căci de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba”[13]. În felul acesta, urmând învățăturile părintelui filosofiei, dramaturgia universală a căutat să îmbunătățească arta dramatică, nu numai cu un limbaj elegant și elevat, ci și cu imaginație, fantezie, umor, dramatism și... povești nemaivăzute și nemaiauzite. Astfel, sute de ani mai târziu, un gânditor spaniol se lupta cu morile de vânt... aducând însă un elogiu dorinței de căutare a idealității pe care a urmat-o mereu ființa umană, iar altul, un actor englez, plasa într-un oraș italian cea mai frumoasă și cunoscută poveste de dragoste din întreaga istorie a literaturii universale. Imaginația creatorului de artă nu a avut, practic, nicio

[12] Friedrich Schiller, *Scrieri estetice,* Univers, București, 1981, pp. 9-10.
[13] Aristotel, *Poetica,* Editura Academiei Române, București, 1965

limită. Aristotel a trasat către infinit granița libertății creatoare. Specifica însă, cu fermitate, că un text dramatic trebuie să aibă niște rigori bine cunoscute de către creatori. Stagiritul preciza ce trebuie avut în vedere și ce trebuie evitat în alcătuirea subiectelor, fixa structura de bază a unei tragedii, concretiza drumul unei intrigi bine închegate, analiza caracterele dramatice, vorbea despre diferențele dintre tragedie, epopee, poezia iambică și comedie. Transforma, de fapt, arta într-o adevărată știință. Sau altfel spus, îmbina libertatea creatoare cu rigorile estetice. *Poetica* lui Aristotel este unul dintre textele fundamentale ale esteticii teatrale universale.

Începând din acel moment, creatorul dramatic a fost invitat să se manifeste liber, pe tarâmul imaginației, sensibilității și spiritului neobosit, aflat mereu și mereu în căutarea Absolutului, dar respectând normele de bază ale unei opere de artă. Așa se face că s-au detașat, de-a lungul timpului, teatrul dramatic (supranumit, aristotelic), dar și teatrul epic ce a avut un reprezentant sonor în persoana lui Bertolt Brecht, dar nu numai.

Dacă în teatrul dramatic acțiunea are loc în celebra „cutie" despărțită de spectator de „cel de-al patrulea perete", în teatrul epic acțiunea are loc în fața spectatorului, in dialog cu acesta. De aici înainte, se conturează un set de diferențe notorii: acțiune (în forma dramatică), narațiune (în forma epică); experiență trăită (dramatic), viziune despre lume (epic); gândirea determină existența, versus, existența socială determină gândirea ș.a.[14]. Practic cele două direcții distincte în evoluția universală a teatrului au urmat, într-o oarecare măsură, aceste două trasee. Așa se face că, lui Aristotel îi urmau Cervantes și Shakespeare (cu minunatele învățăminte către actor, rostite de Hamlet), pentru ca apoi, în anii de mare efervescență ai secolului al XX-lea, Stanislavski să fie cel ce statua un adevarat Sistem de creație al spectacolului de teatru și al Artei Actorului, în special. De cealaltă parte, filosoful materialist Denis Diderot era cel ce visa la un actor capabil să impresioneze spectatorul printr-o „paradoxală" neimplicare emoțională. Dar și literatura dramatică pe care o aprecia trebuia să fie mai mult sub forma unui eseu filosofic în

[14] Romul Munteanu, Prefața la *Bertolt Brecht, Scrieri despre teatru,* Univers, București, 1977, p. XVII

care, gândurile transmise - valoarea și gravitatea lor - să modeleze spectatorul, să-l facă să creeze în forul său interior adevăratul spectacol. Influențat de el, regizorul și dramaturgul german Bertolt Brecht, a dus teatrul epic la un nivel foarte ridicat. El a fost cel care, în locul sugestiei din teatrul dramatic a plasat argumentația, iar în locul creșterii organice a spectacolului, scenă cu scenă, a impus un montaj din scene disparate, care se desfășoară fiecare pentru sine. Și tot în viziunea lui, actorul nu trebuia să participe afectiv, ci să studieze teme și să le comunice apoi spectatorilor. Efectul de Distanțare (Verfrandungsefekt) ce se opune radical Asumării din teatrul dramatic, se putea astfel manifesta.

Același drum, al libertății creatoare îndrumate de rigorile estetice, a fost urmat, începând din cele mai vechi timpuri, și de către Arta Actorului. Fie că a dorit să aducă în fața spectatorului o formă fixă, purtând mască și gesturi de dinainte stabilite, folosite ca un adevărat cod de manifestare (cazul celebru al actorului de Commedia dell'Arte), fie că s-a prezentat ca o ființă obișnuită, purtând cu sine o problematică distinctă, pe care a rezolvat-o asumându-și-o ca pe propria viață (prin identificare), actorul a încercat să aducă în fața spectatorului viața, cu aspectele sale cât mai variate.

Este adevărat faptul că Arta Actorului a urmat rigorile estetice trasate de către exegeți sau practicieni, a aplicat Metode de lucru cunoscute sau novatoare, a studiat Sisteme complexe și a urmat pașii verificați ai unor practicieni redutabili. Numai că, paradoxal, despre arta marilor actori se povestește cum ca ar fi fost... surprinzătoare, neașteptată, imprevizibilă, inefabilă. Acest lucru ne face să-i dăm dreptate lui Umberto Eco, esteticianul ce susținea faptul că: „Opera de artă mizează pe ambiguitate, pe imprecizie. Ambiguitatea este caracteristică capodoperelor."[15]. Este un punct de vedere. Dar în același timp, trebuie recunoscut faptul că o operă de artă memorabilă respectă anumite trasee estetice în evoluția sa artistică.

[15] Umberto Eco, *Opera deschisă,* Paralela 45, Pitești, 2006

Am încercat să urmăresc, în esență, acest drum al libertății creatoare ce se manifestă, însă, într-un sistem exact al rigorii artistice. Traseul ales a fost gândit continuu, într-o complexă îmbinare a practicării teatrului de improvizație modern cu teoria, pe care am dezvoltat-o constant în perioada din urmă. El devine astfel o mărturie a unei atitudini sau, în orice caz, a unui punct de vedere față de ceea ce, la ora actuală, se poate numi improvizația profesionistă românească. Având în vedere faptul că, în realitatea culturală de azi a țării noastre, spectacolul de improvizație este într-o accentuată dezvoltare, fixarea unor reguli determinante ce pot asigura libertatea creatoare atât de căutată și pot ridica ștafeta estetică la un nivel profesionist, se impune ca o necesitate.

Tocmai de aici derivă și necesitatea acestei teme. Realitatea teatrală de azi este, într-o oarecare măsură, disproporționată. Și aceasta deoarece, un mare număr de tineri actori absolvă anual facultățile de teatru, nu numai în București, dar și în Cluj, Târgu-Mureș, Iași, Sibiu, Constanța, Craiova și Galați; nemaipunând la socoteală școlile de profil care s-au închis în ultimii ani sau pe cea particulară din Capitală. În acest timp, teatrele din reședințele de județ trec prin restructurări sau chiar își opresc activitatea. În marile orașe, teatrele de stat sunt în situația de a fi incapabile să coopteze în rândurile lor tinerii absolvenți într-un ritm direct proporițonal cu cel în care aceștia absolvă. De aici, discuția ne este cunoscută. Acești tineri pentru care Teatrul - instituție este un vis de neatins, au creat teatrul independent. Adică sunt în căutare de... spații noi, idei noi, formule noi, forme noi. Visul lui Treplev este în plină desfășurare... Și ca și el, creatorul de azi se plânge... de sărăcie. Face artă, practic, din pasiune.

Așa se face că actorii sunt și regizori, trupele se fac și se desfac peste noapte, se gândesc spectacole fără decor, cu costume simple, cu două sau trei personaje și, pe cât se poate, după texte scrise de autori români contemporani... pentru că, drepturile de autor... costă. Sunt aleși și dramaturgii străini, dar... aici se descurcă fiecare cum poate.

În acest ansamblu al realității de azi, spectacolul de improvizație capătă din ce în ce mai mulți adepți. Pentru că nu există

texte elaborate, nu există costume simandicoase, nu există decor, ci doar, replica spontană, cu umor care să se preteze la fiecare zonă geografică, oraș, sau spațiu de reprezentație în parte. Ce uluitoare asemănare cu spectacolul de Commedia dell'Arte, care se purta în diverse cetăți medievale, schimbând tematica în funcție de realitățile din zona respectivă.

Numai că, la noi, în goana după noutate, inedit, spectaculos, a apărut, din păcate, și fenomenul de dorință de succes rapid cu orice preț. Aici intervine, de fapt, ceea ce pare că lipsește spectacolului de improvizație de azi: rigoarea.

În acest fel, a devenit un obiectiv al acestei lucrări să descopăr și să pun în valoare normele estetice trasate de valoroși oameni de teatru, teoreticieni sau practicieni, de-a lungul istoriei spectacolului, cu specială privire asupra acelora care s-au preocupat de improvizația în teatru. Și aceasta deoarece, o trăsătură generală a tuturor exegeților este clamarea faptului că nu se poate face artă, fără o rigoare structurală a fenomenului, chiar dacă, aserțiunea: în momentul creației artistul este cu desăvârșire liber, este perfect adevărată. Lucian Blaga impresionează prin ardoarea cu care visa la descătușarea creatorului de orice restrângeri:

„O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
Să nu se simtă Dumnezeu în mine
un rob în temniță - încătușat.
Pământule, dă-mi aripi:
săgeată vreau să fiu, să spintec nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decât cer,
deasupra cer, și cer sub mine -
și-aprins în valuri de lumină să joc
străfulgerat de-avânturi nemaipomenite
ca să răsufle liber Dumnezeu în mine,
să nu cârtească:
Sunt rob în temniță!"[16]

[16] Lucian Blaga, *Opere I,* Minerva, București, 1982, p. 11

...dar să nu uităm, că același poet-filosof trasa, în secolul trecut, normele unui „teatru nou” în care interesul creatorilor trebuia să se concentreze asupra esenţialului din individ (în dauna detaliului), asupra abstractului (părăsind banalul concret), asupra transcendentului (abandonând enervantul imediat) şi asupra problemelor ascunse în psihicul uman (repudiind dezinvolt datul, evidentul, văzutul). Lucru care ne îndreptățește să credem că libertatea creatoare pe care și-o dorea Blaga nu se putea atinge decât... respectând anumite rigori estetice.

Rigoarea în artă este, cu siguranță, un deziderat al oricărui creator care dorește ca opera lui să se înscrie în limitele unui act profesionist. Importanța și actualitatea unei astfel de teme constau în încercarea de a decodifica procesele scenice conținute în Arta Improvizatorilor, din perspectiva unui practician. De aceea, din dorința de a duce la un nivel cât mai înalt această modalitate contemporană de expresie artistică, propun ca exercițiul practic să fie dublat mereu și mereu de un solid fundament teoretic. Doar așa, privind lucrurile din acest punct de vedere, spectacolul de improvizație va depăși granița pe care, din păcate, o atinge destul de des, dintre profesionism și amatorism, înscriindu-se onorabil în categoria celor dintâi.

1. Rigori teoretice în analiza improvizației

O analiză amanunțită asupra fenomenului Improvizației trebuie să pornească, fără doar și poate, de la o teorie esențială: jocul. „Jocul este un fenomen antropologic complex, condiționat social - în conținut și formele sale - care constă în angajarea spontană a unui subiect uman într-o activitate lipsită de un scop practic – utilitar conștientizat, din nevoia de destindere și/sau echilibrare psihologică. Reprezintă un tip distinct de activitate psihică, alături de alte tipuri de activitate umană, cum ar fi învățarea, munca sau creația, de care se deosebește, în mod esențial, prin natura rezultatelor adaptative cunoscute. Aspectul specific al acestui tip de activitate umană rezidă în faptul că motivul ei constă nu în rezultatul acțiunii, ci în desfășurarea acțiunii însăși”[17]. În istoria dezvoltării umane, jocul ocupă un loc special, un loc sacru pentru fiecare dintre noi în parte, pentru că el vine din îndepărtata... copilărie. Creșterea și dezvoltarea ființei umane sunt indisolubil legate de această încercare de a reconstrui alte realități. Jocul însoțește omul încă din frageda copilărie, pentru ca apoi să se transforme în drumul cel mai generos către creație. Recompunerea realității, sau analiza lumii noastre, prezente sau trecute sub forma unor alte „situații de viață”, au devenit în felul acesta, scopul creației artistice; și aceasta deoarece tipurile de jocuri pe care copilul le inventa instinctiv se vor regăsi ulterior în munca de elaborare a artistului, firește modificate, complicate, sofisticate... dar tot jocuri rămân. Și mai mult decât atât, dacă pentru a învăța să trăiască, omul începea prin a se juca, pentru a învăța să fie artist, acesta începe tot prin joc. Educația artistică s-a făcut, cu diferențele inerente timpului și spațiului, prin tehnica ludicului. În cazul temei noastre de cercetare, trebuie să pornim de la o idee acreditată deja, anume că

[17] Mihai Diaconu, *Educația și dezvoltarea copilului,* ASE, București, 2007, p. 143

spectacolul de improvizație conține, ca trăsatură determinantă în elaborarea sa, această modalitate de construcție: jocul.

Dar cum realitatea în care trăim și din care își extrage ideile are uneori, nuanțe dramatice sau chiar tragice, creatorul a ales ca variantă de expresie a spectacolului de improvizație, comedia; adică o formă a genului dramatic care satirizează realități sociale, tare general - umane și zugrăvește situații hazlii din viața oamenilor. Ca spectacolul de improvizație să aibă impact benefic asupra privitorilor, din cele mai vechi timpuri, s-a observat că forma artistică pe care e bine să o îmbrace trebuie să fie, eminamente, comedia. Prin urmare, o cercetare teoretică temeinică a improvizației va ține seamă de acești doi mari piloni ai creației umane: jocul și comicul.

1.1. Jocul - drum către libertatea cunoașterii

Prima vârstă a omului este guvernată în mod cert de joc, care continuă însă să îl fascineze pe tot parcursul vieții sale. Jocul apare ca un fenomen complex, ce poate fi definit într-o varietate de moduri. În general, acest termen denumește actiunea de a (se) juca, o activitate distractivă practicată din plăcere, mai ales de către copii.

Conform Dicționarului de Simboluri[18]: „jocul este, fundamental, un simbol al luptei, al luptei cu moartea (jocurile funerare), cu elementele (jocurile agrare), cu forțele potrivnice (jocurile războinice), cu sine (cu propria frică, slabiciune, indoiala ș.a.)", iar după Roger Caillois, acesta este „nu numai activitatea specifică pe care o denumește, ci totalitatea figurilor, simbolurilor sau instrumentelor necesare activității respective, sau funcționării unui ansamblu complex"[19].

Conform Dicționarului de Filosofie, jocul este „activitate umană, naturală, fără un scop vădit util dar prin care se realizează posibilități individuale nevalorificate în munca obișnuită cotidiană. Este și un mijloc de depistare a caracterului și înclinațiilor persoanei,

[18] xxx *Dicționar de simboluri*, Artemis, București, 2000
[19] R. Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige,* Éditions Gallimard, Paris, 1967 (ediţia a doua)

în măsura în care personalitatea se exprimă mai liber și deschis în joc decât în muncă."[20]

Johan Huizinga, antropolog, istoric și eseist olandez, cel ce considera că jocul are un caracter esențial în manifestarea liberă și creatoare a potențialităților ființei umane spunea în primul capitol al cărții sale *Homo Ludens*, că „Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că noțiunea de cultură, oricât de incomplet ar fi ea definită, presupune, în orice caz, o societate omenească, iar animalele nu l-au așteptat pe om ca să le învețe să se joace. Chiar se poate afirma, fără risc, că civilizația omenească nu a adaugat nicio caracteristică esențială noțiunii generale. Animalele se joacă întocmai ca și oamenii. Toate trăsăturile fundamentale ale jocului sunt prezente și în cel al animalelor"[21].

Ca iubitor de animale, tot ce am avut de făcut a fost să urmăresc joaca unor pisici, pentru a identifica în zbenguiala lor toate aceste trăsături. Acestea se cheamă unele pe altele la joacă printr-un soi de atitudini și gesturi specifice. Chiar și aici regulile sunt respectate, ghiarele sunt ținute în teacă iar mușcăturile sunt mai mult de formă. O asemenea zbânțuială nu este decât una dintre cele mai simple forme ale jocului animalelor. Există altele cu un conținut mult mai complex. Femela de ghepard, de exemplu, prinde un pui de gazelă viu, pentru ca progeniturile ei să exerseze vânătoarea. Îi dă drumul în fața lor și, când acesta vrea să fugă, felinele încearcă să-l hăituiască și să-l doboare. Dacă prada scapă, mama o prinde din nou și exercițiul este luat de la capăt. În timpul acestor jocuri mortale, puii învață să-și doboare prada, lovindu-i picioarele cu labele anterioare și să o omoare cu o singură mușcătură la gât. Învață de asemenea să nu se teamă, deoarece chiar și o gazelă poate speria un pui de ghepard.

Deja se observă că în cele mai simple forme ale sale, chiar și în viața animalelor, jocul este mai mult decât o manifestare pur mecanică, un impuls biologic sau o simplă problema de fiziologie, așa cum s-a încercat a se afirma în diverse teorii. Jocul, spune autorul lui *Homo Ludens*, are intotdeauna un tâlc, ceea ce îl ridică

[20] *Dicționar de Filosofie*, Politica, București, 1978
[21] Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Univers, București, 1977, p. 33

din rândul activităților pur fizice la un anumit statut și îl situează dintru început în zona manifestărilor spirituale. În însăși esența sa există ceva ce nu ține de aspectul său material, ci de o anumită „intenție", cum o numește Huizinga.

În majoritatea teoriilor care au apărut în urma observațiilor și studiilor despre joc, cel mai des apar referiri făcute la utilitatea acestui „fenomen". Se afirmă că acesta dezvoltă capacitățile fizice ale animalului sau copilului care se joacă, îi îmbogățește stăpânirea de sine, îl ajută să se adapteze la mediu prin contactul nemijlocit cu acesta și cu societatea partenerilor de joc, îl pregătește pentru viața de adult ș.a.

S-a vorbit despre nevoia înnăscută de a domina, de necesitatea umplerii timpului liber sau de o așa zisă pregătire pentru viitoarele ierarhii sociale. Toate aceste explicații însă, nu reușesc să definească complet acest „fenomen". Răspunsurile, încercările de definire, nu se exclud una pe alta - arată Huizinga în lucrarea citată - ba mai mult decât atât, au un factor comun: „toate pornesc de la presupunerea că jocul are loc de dragul unei alte realități"[22].

1.1.1. Jocurile copilăriei

Există mai multe categorii de jocuri, în funcție de rolul psihologic pe care îl au. Astfel, experții disting patru tipuri: jocurile exercițiu; jocurile simbolice; jocurile cu reguli și jocurile de construcții. În afară de acestea, mai apar și altele, cum ar fi: jocurile de mișcare, de creație, didactice ș.a.

Categoria întâi se referă la jocurile practicate în primii ani de viață. „Copilăria are drept scop antrenarea prin joc atât a funcțiunilor fiziologice, cât și a celor psihice. Jocul este, așadar, centrul copilăriei și nu-l putem analiza fără-i releva rolul de preexercițiu"[23]. Așa se face că la copilul mic se regăsesc ușor jocuri de acest tip, anume simple exerciții ale funcțiilor; de exemplu: lovește căruciorul cu piciorul, mișcă mânuțele, apucă obiectele pentru ca imediat să le

[22] *Ibidem*, p. 33
[23] Jean Chateau, *Copilul și jocul,* E.D.P., București, 1971, p. 10

lase sa cadă ș.a. Deși pare că aceste gesturi nu înseamnă nimic, realitatea este că micuțul își formează, de fapt, viitoarele funcții. Mișcă picioarele, pentru ca mai apoi să meargă, agită mânuțele pentru ca mai apoi să se folosească de ele, gângurește, pentru ca ulterior să vorbească. În felul acesta, dintr-o inteligență ancestrală, copilul se formează pe sine. Pe măsură ce crește, acesta își descoperă propriile victorii: constată că merge, dar nu se oprește ci explorează spațiile cu maximă curiozitate. Sau, ca să le cunoască mai bine, ia toate obiectele care îi cad în mână și are tendința naturală de a le gusta. De altfel, în psihologia copilului, curiozitatea este un semn clar de inteligență. Începe să vorbească și îi surprinde pe cei din jur cu o vorbire nestăpânită, permanentă, care culminează cu vârsta lui „de ce" atunci când încearcă cel mai pregnant să descopere lumea. Iar ca s-o înțeleagă mai bine, copilul continuă să se joace, dar de data aceasta imită tot ceea ce vede în jurul său. Numai că jocul lui este unul foarte serios, în care crede cu tărie. Astfel el se transformă în animale, jucării, trenuri, avioane, mașini; el face prăjituri din nisip, dă de mâncare pietricele și nisip partenerilor de joc. Totul se face cu implicare absolută. Există copii care plâng cu adevărat dacă se joacă de-a animalele, iar un partener care e lupul, spre exemplu, se repede să-l mănânce. În momentul acela fuge îngrozit către mama, convins fiind că poate fi mâncat. Și aceasta deoarece, în drumul său către cunoaștere, omul, încă din copilăria sa, este foarte motivat. El vrea să cunoască viața, sub cât mai multe aspecte pentru ca, în felul acesta, pe nesimțite... să se pregătească pentru ea. În felul acesta, copiii se joacă de-a doctorii și vindecă, cu toată seriozitatea micile animăluțe din pluș sau păpușile, se joacă cu soldățeii și se luptă cu implicare și patos, se joacă de-a piloții de curse sau de avioane și, pentru asta, se avântă în leagăne spre spaima celor care-i supraveghează ș.a. În lumea jocurilor sale, copilul îi introduce și pe adulții din jurul său. Astfel el devine mama sau tata în jocurile cu ceilalți copii, sau doamna învățătoare care „face ordine" în rândul colegilor de joacă. Chiar dacă nu e conștient, copilul se pregătește pentru viață; de aceea, în jocurile lui el are mereu rolul adultului, pe care îl abordează cu toată priceperea lui.

Începând de la vârsta de 2-3 ani apare și jocul simbolic. Copilul își înlocuiește, prin simboluri, lucrurile pe care nu poate să le exprime. De obicei, toate întâmplările care l-au marcat pe copil devin subiect de mici „scenete" în care se evocă fie persoane, fie acțiuni ale acestora pe care încearcă ori să le imite, ori să le „repare". Fenomenul jocului simbolic l-a făcut pe psihologul Jean Piaget să-și formuleze teza conform căreia: „dezvoltarea gândirii precede dezvoltarea limbajului"[24]; și aceasta deoarece, limbajul nu e condiția indispensabilă a accesului la gândirea logică și nici a formării operațiilor mintale, fiind considerat ca făcând parte dintr-o funcție semiotică mult mai largă decât limbajul în sine.

Jocurile de construcții sunt considerate ca fiind o prelungire a tipului simbolic, care mai târziu se subordonează rezolvării de probleme și creației inteligente; acestea pot lua diverse forme: construcții în nisip, modelare, decuparea de imagini, desene, puzzle-uri sau jocuri lego ș.a. Ele pot să fie ori pe o temă dată, ori din imaginație; evident, cele din urmă sunt strâns legate de jocurile de creație.

Această categorie, foarte îndrăgită de copiii ceva mai mari, își alege subiectele fie din viața cotidiană (jocul „de-a doctorul", „de-a hoții și polițiștii"), fie din povești sau basme, unde jocul „de-a prințesele" este, de departe, între cele mai răspândite. Dacă până la cinci ani acest tip este destul de instabil și nu foarte bine închegat, confundându-se cu jocul simbolic, după această vârstă devine mult mai „profesionist". Copiii își stabilesc subiectul înaintea începerii jocului, se distribuie rolurile, iar durata se poate prelungi, uneori, la câteva zile sau chiar pe durata unei vacanțe întregi. Foarte interesant este faptul că fiecare copil în parte, în funcție de rolul lui, caută să înțeleagă și rolul celuilalt, relația dintre personaje, chiar în sensul social al cuvântului. În astfel de jocuri avemde-a face cu stăpâni și supuși, cu domni și servitori, soldați și conducători de oști ș.a. Copiii nu se mulțumesc numai să-și interpreteze propriul rol, ci participă cu idei, aproape ca niște adevărați regizori la construcția scenetelor. De aceea, și acesta este un aspect foarte important,

[24] Jean Piaget, *Psihologie și pedagogie,* EDP, București, 1972, p. 52

jocul devine unul colectiv. Este interesant de observat faptul că aceste jocuri dezvoltă libertatea de exprimare, imaginația, precum și cooperarea în colectivitate, fiind, în același timp un factor determinant în observarea puterii creatoare a copilului.

Alte jocuri preferate ale copilăriei sunt cele cu reguli. Celebrele „de-a v-ați ascunselea", „numărătorile", „jocurile cu bile", „coarda", „șotronul", „leapșa", „un, doi, trei, la perete stai", „rațele și vânatorii", „țară, țară vrem ostași!" ș.a. Deși apar la preșcolari, ele se identifică apoi cu vârsta școlarului mic, chiar dacă, trebuie să recunoaștem, uneori se păstrează... toată viața. Jocurile de cărți, „dominoul", „makao", „mima", „nu te supăra, frate", „fazanul" ș.a. se transmit din generație în generație și chiar primesc forma de joc de societate. Ele iau multiple forme, confundându-se cu jocurile de creație, demonstrative, de fantezie, de grup. Ceea ce este cel mai important este faptul că la aceste jocuri, ca și la cele de creație, scopul nu este câștigul, ci amuzamentul: „Nu există control, adică fiecare joacă cum înțelege, fară să se preocupe de alții. Nimeni nu pierde și toți câștigă în același timp, deoarece scopul consta în a se amuza jucând fiecare pentru sine, deși, în același timp, fiecare copil este stimulat de prezența grupului și participă la ambianța colectivă"[25].

Prin urmare, în copilăria mică, de la 6-7 luni până când copilul ajunge școlar, jocul devine treptat activitatea fundamentală, adică activitatea care va influența în cea mai mare măsură dezvoltarea psihică a preșcolarului prin antrenarea psihomotorie, senzorială, intelectuală și afectivă, la cel mai înalt nivel. Ulterior, la vârsta școlară, activitatea fundamentală devine învățarea, iar jocurile didactice sunt cele care îi ajută pe elevi să se apropie de temele ce trebuie studiate la diverse materii, cu mai multă libertate și convingerea că „lucrurile nu sunt chiar atât de complicate precum par".

Ulterior, în viața adultului, jocul este înlocuit de muncă, dar și de creație. Pe tărâmul artei, jocul... nu se sfârșește niciodată.

[25] *Ibidem*, p. 100

1.1.2. Jocul în universul culturii

Suntem diferiți unii de alții, ne plictisim foarte repede, dar jocurile ne furnizează tuturor aceeași recompensă, același premiu: libertatea, entuziasmul, explorarea noului și bucuria de a trai. Oamenii care se joacă cred în ceea ce fac și vor fi receptivi la tot ceea ce li se întâmplă. Cele mai simple forme ale jocului generează bună dispoziție și efecte pozitive.

De cele mai multe ori, copiii se joacă singuri sau împreună cu alți copii, deoarece, din păcate, părintii lor nu au nici timpul și nici energia necesară ca să se joace cu ei. Numai că, mai târziu, la vremea maturizării, copiilor ce s-au jucat „cu poftă", joaca le oferă posibilitatea ca tot ceea ce au deprins în anii copilăriei (optimismul, generozitatea, într-ajutorarea, voința de reușită), toate trăsăturile de caracter câștigate în această perioadă și cu ajutorul jocului, să le folosească, să le confere un sens major în viață: stabilirea criteriilor de valoare asupra propriei persoane, precum și a celorlalți.

La omul adult, jocul poate fi suprimat din activitățile zilnice, pierzându-și utilitatea aproape în întregime. Conform principiilor lui Huizinga, el apare însă în cultură, sau mai degrabă se constituie ca un tip de joc de o formă superioară care vorbește de o nevoie mai adâncă a omului, a spiritului său și este legată de esența sa indescifrabilă.

„Cultura nu începe ca joc și nici din joc, ci în joc"[26]. Folosind acest principiu, se pot evidenția legăturile dintre joc și alte domenii de manifestare ale spiritului uman, inclusiv creația scenică a Actorului.

Cultura, ca o creație a omului, ca încercare a spiritului de a defini și înțelege locul și rolul nostru în univers, stă și ea sub semnul jocului. Și în cultură, ca și în joc, avem de-a face cu gratuitatea. Din păcate, societatea nu privește jocul ca fiind o activitate utilă până la capăt, sau cel puțin nu a fost privită astfel mult timp. Marea încercare a autorului lui *Homo Ludens* a fost să demonstreze că întreaga cultură poate fi considerată „*sub specie ludi*". Aici trimiterea la

[26] Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 95

personalități ale culturii universale care au susținut aceasta idee este ilustrată de celebrul caz al lui Shakespeare care susținea: „Lumea întreagă este o scenă și toți oamenii-s actori. / Răsar și pier, cu rândul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viață, / Iar actele sunt cele șapte vârste.”[27].

Multe dintre observațiile asupra jocului se pot aplica și jocului cultural, ca exercițiu al spiritului. Iată unul dintre aceste atribute descoperite de autorul lui *Homo ludens*, extrase din observații de viață, din analize și experimente îndelungi: seriozitatea jocului, modul în care jucătorii se implică în el cu toată capacitatea lor fizică și spirituală, reușind să creeze o lume aparte, a fiecărui joc în sine, o lume care funcționează după reguli stricte care îl condiționează ca atare.

Jocul este o acțiune liberă. Orice joc „executat la comandă” încetează să mai fie joc. O caracteristică esențială a jocului este libertatea; jucătorul iese, pe timpul jocului, din realitatea imediată, lipsită de semnificație, intrând într-o altă realitate numită joc, definită prin reguli de desfășurare și creată prin participarea totală a celor implicați (jucători, martori). Jocul îl atrage pe jucător ca un puternic magnet, îl poartă într-o altă lume în care patima, implicarea și dăruirea sunt de multe ori mai „serioase”, mai puternice decât legăturile pe care acesta le are cu lumea exterioară. Seriozitatea pe care jocul o atinge este un aspect esențial al său și, deși jucătorul știe că joacă și că poate oricând renunța, plăcerea și amuzamentul îl atrag și îl țin captiv în lumea nou creată a acestuia. Satisfacția de a se plasa într-un spațiu al libertății determinate de reguli precise în care uneori este altcineva împrumutându-nouă identitate, seduce pe oricine. Aceasta este principala calitate jocului care îl face ceva aparte, unic, și-l plasează, susține Huizinga, la baza intregii culturi a omenirii.

Jocul are un caracter inchis, limitat. El se desfășoară numai în interiorul anumitor limite de spațiu și timp. Desfășurarea și tâlcul său se află conținute în el însuși. Oricât am încerca să-i deslușim rostul, acesta se găsește în chiar desfășurarea sa ca joc, în propria

[27] William Shakespeare, *Cum vă place*, în *Opere complete*, vol. VII, p. 416

sa realitate. Orice analiză din afară nu ne vorbește îndeajuns despre sine, iar posibilitățile de cunoaștere obiectivă se dovedesc a fi insuficiente. Jocul începe și se incheie într-un moment precis. Avem de-a face, cu alte cuvinte, cu un *spațiu - timp* consacrat, „sacralizat", în care acesta are loc. Trimiterea la teatru și la condiția actorului se face cu mare ușurință, dacă e să ne amintim numai de acest aspect ce îl definește. Evidențiind faptul că e vorba de un *spatiu - timp* „sacru" nu facem decât să subliniem condițiile de desfășurare ale oricărui tip de spectacol, deci și ale spectacolului de teatru.

Repetabilitatea jocului este o altă caracteristică importantă. În cadrul limitelor impuse, el este repetabil, chiar dacă felul în care se va desfășura o nouă încercare rămâne necunoscut, asta făcându-se spre deliciul spectatorilor, al martorilor.

Spațiul este definitoriu pentru joc. Cinematograful, scena, arena sau circul sunt spații ce își circumscriu diverse feluri de jocuri sociale de un tip superior, din felurite domenii ale culturii. „Jocul este ordine și creează ordine", spune Huizinga subliniind astfel o trăsătură remarcabilă a acestuia. El nu poate fi gândit în afara regulilor stricte ce îl structurează ca atare. Orice încălcare a regulilor îl anulează ca joc, împiedicându-l să funcționeze și să existe. Jocul seduce, farmecă, vrăjește, le vorbește oamenilor într-un limbaj al său, specific, introducându-i într-un univers care se creează ad-hoc, în *spatiul-timp* consacrat lui.

Reușita sa este, iarăși, un element ce ține de esența sa. Orice participant se străduie din toate puterile să împlinească jocul, să îl ducă la bun sfârșit, să îl câștige, dacă poate fi vorba în cazul respectiv de o posibila victorie. Țelul propus al jocului este ținta la care râvnesc toți jucătorii, lucrul care îi capacitează, care mărește implicarea afectivă. Însă toate acestea se manifestă în cadrul regulilor stabilite de comun acord. De aceea jocul este ordine în sine; și aceasta deoarece se respectă cu sfințenie un set de norme acceptate încă de la început, norme ce fac să apară o nouă lume, cea a jocului.

Tendința de a obține un rezultat duce, în mod natural, la crearea unei tensiuni între dorința participanților și țelul propus. Urmărirea scopului cu atâta străduanie din partea jucătorilor îi face pe

martori (spectatori) să privească desfășurarea cu „sufletul la gură” și le dă satisfacția că asistă la un lucru viu, cu miză, ceva care se întâmplă atunci, în fața lor și care chiar dacă este repetabil (ca reguli și determinări) se petrece într-un fel unic, care nu mai poate fi redat aidoma ulterior. Parafrazându-l pe Huizinga, se poate spune că unicitatea felului în care are loc un joc îl ridică în ochii spectatorilor, iar „viul” său este dat de ambiția jucătorilor, de speranța lor în reușită.

Dorința fiecărui jucător este pusă la încercare în condițiile jocului, determinarea sa fizică și psihică, calitățile native și cele dobândite, spiritul de competiție, toate sunt supuse unor reguli precise care nu pot fi încălcate. Ce alăturare mai potrivită poate fi realizată între joc, în general și jocul de teatru ca joc specific, particular? Ordinea ce ține de esența sa, dorința fiecăruia de a-și atinge scopurile (în cazul actorului - rolul), relațiile care se definesc conform regulilor ce țin numai pe durata jocului, crearea unei alte realități a jocului, în care funcționează alte legi, încordarea ce-i dă calitate, ambiția jucătorilor de a dovedi că reușesc, spațiul și timpul consacrat, unicitatea modului de desfășurare, cu soluțiile de moment adecvate situațiilor ce apar. Toate ne vorbesc parcă explicit de Lumea Teatrului.

Jucătorii care luptă împotriva regulilor sau le încalcă, strică jocul. Iată un element pe care Huizinga îl consideră definitoriu.

Într-adevăr, regulile fac jocul, iar lipsa sau eludarea lor îl strică, îl descompun, îl fac inutil și imposibil. Ordinea sa indispensabilă e dată de reguli și de strictețea lor, iar în afara ei jocul nu există, nu se poate constitui.

Același lucru se aplică și în cazul Teatrului și al Artei Actorului. Dacă cel din urma își trădează personajul și credința sa în realitatea acestuia, jocul de-a teatrul se sfârșește. Ca orice joc, teatrul se bizuie pe credința în realitatea sa și în puterea Actorului de a face lumea aceea credibilă. Dacă el încalcă regulile, realitatea nou construită nu mai apare ca fiind posibilă.

Iluzia pe care jocul o dă ține de puterea pe care o are asupra jucătorilor și spectatorilor. Felul în care îi răpește în realitatea sa, dincolo de bine și de rău, în afara vieții obișnuite, cea anostă și,

poate, fără culoare, toate acestea dau jocului un farmec irezistibil. Mai mult, faptul că înăuntrul său identitatea jucătorilor suferă adesea modificări importante, ei schimbându-și numele și primind altele conforme cu regulile jocului respectiv, îi scoate din condiția obișnuită și le dă credința că sunt altcineva.

Așadar, alteritatea e scoasă la lumină. *Deghizat*, *mascat*, cu un alt *rol*, participantul la joc se trezește deodată ca fiind altcineva și are puterea de a-și depăși condiția, de a se depăși pe sine așa cum era cunoscut în cercul său de prieteni și în familie și de a imbrățișa o altă condiție, intrând curajos în necunoscut. Asemenea încercări fac jocul irezistibil, atractiv și surprinzător. Bucuria oricărui copil se regăsește la fel de vie și în omul adult chiar dacă este pusă la încercare mai rar și în imprejurări mai speciale. Această acțiune liberă care se situează în afara vieții obșnuite și care-l absoarbe pe jucător cu toată ființa sa, adânc dezinteresată pentru că nu trimite la o necesitate biologică sau fiziologică imediată, precum și întrarea intr-un *spațiu - timp* consacrat, cu reguli precise care-l scot pe participant din existența sa cotidiană și de multe ori îi acordă o nouă identitate, se poate defini ca joc.

Dorința de a imagina, de a întruchipa pe altcineva, de a schimba identitățile și de a evada din obișnuit, chiar dacă pentru un timp limitat, ține de dimensiunile intime ale ființei sale.

Dansului, cântecului, teatrului, artei în general, li se atribuie de cele mai multe ori o origine sacră. Existența lor este pusă de obicei în legatură cu „*jocul cosmic*", cu creația liberă a unui demiurg ce a facut universul și l-a pus pe om în condiția în care îl găsim. Arta vine să vorbească, susține Huizinga[28], tocmai despre această libertate prezentă în jocul creației. Teatrul înfățișează lumea, îi pune oglinda în față, și o reflectă conform sensibilității și spiritului creatorilor săi. Așadar, regăsim concepția liberă a cuiva care își pune spiritul în slujba a ceva și creeaza jocul de teatru. Autorul semnează textul, apoi intervine regizorul și actorul care întruchipează, în final, în fața spectatorilor, intențiile tuturor.

[28] Johan Huizinga, *op. cit.*

Aici avem de-a face deja cu un joc cultural, un joc serios, ce se pune în slujba unui mesaj, al unui sens: rostul operei. Avem replicile jocului - spectacol, timpul și locul consacrat (ora de spectacol, scena), avem de-a face cu o acțiune liberă și dezinteresată și avem de-a face cu schimbarea identității. Actorii - jucători se prefac a fi altcineva, vorbesc din spatele unor măști, ale personajelor, cu vorbele autorului textului sau improvizează și creează o nouă lume. Lumea lor nu este cea obișnuită, ci una aparte în care spațiul și timpul de joc sunt convenționale.

În timpul unui spectacol de teatru locul acțiunii se poate schimba de nenumărate ori, cu toate că spectatorii și scena rămân pe loc. Avem așadar de-a face cu diferite schimbări ale acțiunii conform cu necesitățile piesei și cu situațiile din ea. Ele rămân convenționale, adică propuse de autor și de creatorii spectacolului de teatru până când ei, actorii – jucători încep jocul. Din acel moment, prin implicarea lor, fiecare cu rolul pe care și l-a asumat în joc, prin implicarea cu care se dăruie, fac ca acel *spațiu - timp* conventional propus spectatorilor să devină real. Capacitatea de imaginație a spectatorilor este pusă la lucru și satisfacția lor este cu atât mai mare cu cât ei sunt mai intens solicitați să contribuie la realizarea și desfășurarea jocului - spectacol. Cu cât convenția teatrală este mai complexă, ca în cazul spectacolelor de improvizație, cu atât satisfacția estetică, culturală a publicului este mai mare.

Actorul este, fără îndoială, exponentul *jucătorului - creator*. El întruchipează personajul asumat cu vocea și fizicul său și prin acțiunile sale cucerește, sau nu, pe martorul - spectator. Jocul său incită și captivează numai dacă el joacă cinstit, adică dacă respectă regulile, înțelege convenția *spațiu - timp* propusă (epocă, costum) și susține relațiile interpersonale cu ceilalți actori - jucători în funcție de intențiile încriptate în textul autorului.

Creația actorului-jucător este una liberă, conformă cu unul dintre principiile de bază enunțate de Johan Huizinga. El, deși respectă un scenariu în care se cunoaște desfășurarea lucrurilor până la sfârșit (regula jocului), trebuie să și treacă prin toate situațiile

impuse de scenariu ca și cum ar fi noi, proaspete, atunci petrecute în fața spectatorilor.

Funcția actorului este una creatoare; el nu este o păpușă mecanică ce execută rând pe rând toate întâmplările rolului. Atâta vreme cât necunoscutul și riscul nu-i stârnesc imaginația, actorul va fi lipsit de farmec, iar mesajele înalte ale „jocului", intențiile autorului, ale regizorului, ale scenografului și chiar ale actorului însuși, vor rămâne fără ecou în sufletele spectatorilor. Aceștia pot ști finalul, însă se află acolo ca martori pentru a urmări felul în care actorul trece prin capcanele piesei, cum își urmărește scopurile personajului său și îl împlinește simultan cu desfășurarea spectacolului.

În teatrul de improvizație traseul actorului este și mai spectaculos. El creează personajul, contextul și vorbele acestuia simultan, spre surprinderea publicului, dar și a partenerilor de scenă.

Capacitatea ființei de a se manifesta într-o infinitate de feluri și bogația spiritului ce se exprimă liber dau farmec teatrului. Iar improvizației îi dau un aer de magie.

Încercarea actorului de a-și stârni alteritatea și de a deveni altul, personajul, stă la baza Artei Actorului modern. Atracția alterității din noi ne vrăjește și ne câștigă de partea acestui joc incitant. Noua realitate adusă în scenă, lumea aceasta „altfel", îi atinge și pe cei ce doresc să vadă întamplări neobișnuite, situații de viață pe care ei nu le pot încerca. Exercițiul libertății, ca principiu al lui Huizinga, aflat în strânsă legatură cu jocul, îi atrage pe cei prinși în rigorile societății. „Dedublarea" actorului,dualitatea sa îi intrigă și, în fapt, îi vrăjește.

Actorul se pregătește pentru creația sa din fiecare seară cu conștiința că face un act liber în determinările sale și că participă la un moment special. Spectacolul are un caracter inedit ce ține de implicare, de patimă dar și de miracol. Creația scenică a actorului, atunci când se înscrie în linia de gândire amintită mai sus, are de-a face cu o încercare a spiritului de a pătrunde într-o zonă complicată, obligat să se descurce în cadrul vast al atât de multor reguli: epocă, decor, costum, text impus de autor, atenție regizorală; și să înglobeze toate acestea într-un întreg cu existența propire, de sine stătătoare. Dacă senzația de libertate lipsește din jocul său, el nu va fi crezut. Conform caracteristicilor dovedite ale jocului, subliniate de

Huizinga, mai degrabă spectatorul îl va credita pe actorul care încearcă liber să creeze un personaj decât pe unul ce ramâne sclavul indicațiilor și intențiilor autorului.

Același principiu se aplică și actorului din teatrul de improvizație (improvizatorul) care va încerca să facă o glumă pe scenă de dragul efectului, în loc să-i construiască acesteia mediul necesar ca să se poată naște.

Apropierea de rol se face cu mult mai mare ușurință dacă abordăm teatrul și propunerea făcută de text ca pe un joc de creație spirituală.

Dacă înțelegem lumea întreagă, universul, ca pe unjoc cosmic cu reguli stricte dar în care spiritul nostru se manifestă liber, putem să ne creăm rolurile, personajele, așa cum ne creăm și viețile noastre, pas cu pas, punând la lucru misterul din noi, nedeterminarea, acel ceva ce ne captivează în jocul propriilor vieți. Nu trebuie uitat nicio clipă că teatrul este și el un joc. El încearcă și reușește de cele mai multe ori să dea viață unei realități proprii, într-un *spațiu - timp* al spectacolului; personajele care apar sunt și ele ficțiuni libere ale autorului, chiar dacă uneori s-au folosit ca modele persoane reale. Iar improvizația se supune acelorași reguli.

În același fel are loc și jocul de fotbal în care fiecare jucător primește un tricou cu numărul său în echipă, iar fotbalistul încetează să-și mai pună problema identității sale atunci când intră pe teren. El a studiat numeroase scheme pe care trebuie să le respecte, cunoaște tactica stabilită cu antrenorul, însă este nevoit să rezolve problemele noi imediate, care apar în interacțiunea cu partenerii de joc și adversarii (care și ei au de respectat o tactică de joc, scheme etc.). La fel, actorii își studiază personajele pe parcursul repetițiilor, stabilesc anumite trasee, mișcări sau chiar o mizanscenă oarecare; dar, dacă vor să facă o creație vie, trebuie să-și folosească toate abilitățile lor, capacitățile native, simțul de adaptare, posibilitățile de rezolvare pe moment a problemelor apărute. Aici stă toată încercarea Artei Actorului modern.

Creația actorului ține de mister, așa cum viața fiecăruia dintre noi ține de mister. Însă, odată intrați în jocul care se numeste teatru, trebuie să participăm la toate determinările și constrângerile

sale, înțelegându-le din interior ca pe niște propuneri creatoare. Studiul acestor condiționări este necesar, mai mult, obligatoriu, însă bucuria cu care actorul îmbrățișează personajul cu toate problemele lui, în această dualitate conștientă Actor – Rol, este deasupra oricărei logici obișnuite. Putem să spunem că ar fi bine să gândim lucrurile așa, că ar fi nimerit să simțim în momentul cutare al piesei cutare lucru, atunci când personajul primește o veste sau este lovit de o nenorocire, însă toate acestea nu ne vor ajuta prea mult, pe noi actorii, când vom trece la lucru. Reacția organică, necesară va apărea doar atunci când actorul „trăiește" prin asumare condiția rolului.

Același lucru se întâmplă și cu improvizatorul. Experimentarea pe viu, cu ființa noastră, a faptelor respective, acțiunea simțurilor noastre asupra partenerului, legătura cu el, ne pun față în față cu o identitate precisă ce ne ridică probleme noi, niciodată imaginate acasă, departe de scenă. Întâlnirea dintre două ființe este deasupra oricăror posibile scenarii ale noastre. Depășește tot ceeea ce putem noi concepe cu imaginația noastră.

Libertatea noastră stă în puterea spiritului de a se adapta și de a găsi soluții spontane unor dileme apărute tot atunci. În asta stă farmecul teatrului și, mai ales, al spectacolului de improvizație. În personalitatea unică și paradoxală a actorului care poate întruchipa în joc mai multe identități, creând - imaginând și concretizând în fața noastră - universuri noi și întâlniri extraordinare.

Eforul actorului este de a crea o lume ce ar putea fi, nu una care a fost. El nu redă epocile în care are loc actiunea piesei, ci le recreează. Misiunea actorului nu este una de reconstituire, ci de creație în libertate a unor personaje și a unei lumi menite să te răpească pe timpul spectacolului în universul său.

Studiul lumii în care trăiește - cu realitățile ei sociale, cu problemele de limbă și de cultură specifice fiecărui popor - este esențial actoului și ține de pregătirea sa intelectuală. Înțelegerea acestui univers este primul pas către rol, experiența sa de viață constituindu-se ca material pentru creațiile sale viitoare. Însă integrarea tuturor acestor detalii într-un tot care să fie viu și credibil este un proces ce nu are în el nimic mecanic. Deși fiecare avem

propriul nostru rol social și cunoaștem natura relațiilor dintre noi și ceilalți, totuși acțiunile și deciziile pe care le luăm rămân imprevizibile. Misterul vieților noastre se află ascuns în misterul personalității noastre.

Calitatea specială a personalității vine să-și pună amprenta pe acțiunile noastre, mai ales în cazul artiștilor. Imaginația este motorul principal al creației și nu reconstituirea logică. Oricât de tare ne-am strădui să ne apropiem de „adevărul" unei epoci, vom rămâne într-o imagine falsă, ca o imitație proastă. Însă dacă ne eliberăm imaginația și o punem la lucru, vom reuși să o stimulăm și pe cea a spectatorilor care ne vor urma într-o lume complet nouă. Și, mai important decât orice, vie.

1.2. Râsul – un „scop" estetic!

O componentă esențială în elaborarea unui spectacol de improvizație este, fără doar și poate, jocul. Practic, tipul de spectacol de teatru pe care îl cercetăm se construiește eminamente prin tehnica jocului. Libertatea creatoare a spiritului, imaginația debordantă, simțul observării vieții, fac din acest spectacol un fel de cronică vie a unor interesante evenimente de viață cu care ar fi posibil să rezoneze publicul căruia i se adresează. Numai că, mai există un „ingredient" magic al acestui spectacol: comicul. Deși pare un lucru de la sine înțeles, trebuie să analizăm amănunțit această componentă fără de care improvizația s-ar transforma în... altceva. Nu exista show-uri de improvizație care să aibă ca subiecte abordate, dramele sau tragediile umane.

Încă din zorile teatrului, Aristotel a încercat o definiție a comediei, chiar dacă o plasa cu mult în urma tragediei. Stagiritul susținea: „comedia este imitația unor oameni neciopliți, nu e însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului"[29]. Pe aceeași linie, a negării spectacolului de comedie se plasa și unul dintre părinții bisericii catolice, Episcop al Cartaginei, Sfântul Ciprian; el susținea:

[29] Mihaela Tonitza Iordache și George Banu, *Arta teatrului,* Nemira, București, 2004, p. 87

„Caraghioslâcurile rușinoase ale comedienilor reprezintă infamiile care se petrec în case, sau le fac cunoscute pe cele care se pot întâmpla acolo: pentru că înveți să comiți adultere dacă le vezi. (...) o femeie care s-a dus neprihănită la Comedie se întoarce de acolo desfrânată. De altminteri, în mare măsură ținutele necuviincioase ale Farsorilor sunt capabile să corupă moravurile și să atâțe viciile..."[30]. Mult mai îngătuitor era filologul latin Donatus Aelius care, în secolul IV d.Hr scria: „Comedia este o poveste care tratează despre diferitele deprinderi și obiceiuri în chestiuni publice și particulare, din care se poate învăța ce este folositor în viață, pe de o parte, și ce trebuie evitat, pe de altă parte"[31], iar Cicero făcea o exactă caracterizare a spectacolului de comedie: „O copie a vieții, o oglindă a moravurilor, o reflectare a adevărului"[32]. În istoria teatrului, drumul comediei a fost presărat de numeroase obstacole.

1.2.1. Noțiunea de comic

Încă din cele mai vechi timpuri, gânditorii au încercat să stabilească definiția, condițiile de producere sau scopurile râsului. Dicționarul de psihologie consideră că acesta este „un fenomen esențialmente uman care în general exprimă buna dispoziție și veselia"33. El poate apărea fie în urma unui stimul exterior prin care sunt activate simțurile (de exemplu, gâdilatul), fie în urma acțiunii umane asupra altei ființe. În ceea ce privește afirmația din urmă, râsul poate fi dat de dorința omului de a se simți superior celorlalți (T.Hobbes), dar și prin perceperea involuntară a unei situații comice „necuvincioase" (la A.Schopenhauer). În același timp există și râsul ca element agresiv, făcut anume pentru a umili. Această aserțiune este susținută de Henry Bergson care punctează felul în care, în unitățile sociale primare, membrii grupului râd în hohote de faptele greșite ale câte unui semen de-al lor. Acțiunea nu prezintă niciun pericol fizic pentru cel vizat, dar asigură o corecție (destul de dură) și

[30] *Ibidem*, p. 94
[31] *Ibidem*, p. 95
[32] *Ibidem*, p. 96
[33] Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie,* Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 260

un avertisment pentru evoluția viitoare. Gânditorii antici, Platon, Aristotel sau Cicero aveau părerile împărțite, considerând că râsul este fie bun, împiedicând tendințe violente, fie rău, atunci când are scopul de a discredita pe cineva, devenind o formă de atac. A existat însă și ideea, susținută ulterior de Freud, conform careia râsul reinstaurează calmul și echilibrul acolo unde acestea au fost tulburate de o situație de viață tensionată, sau că este o urmare a unei energii sexuale, o reacție la ceva ce este interzis; psihanalistul considera că „plăcerea produsă de umor rezultă din economisirea consumului afectiv”[34]. Așa se face că el detectează două tendințe în scopurile râsului: tendința obscenă (așa numita „vorbă care dezbracă”) sau tendința ostilă (anume aceea care atacă ori care apără), dar oricum ar fi fost umorul e considerat a fi poarta de scăpare dintr-o situație neplăcută, supărătoare.

Tot râsul este un liant necesar atunci când se stabilesc relațiile interumane; așa se face că într-o întâlnire nouă, amândouă persoanele sunt, la început precaute, ușor stinghere, deoarece „celălalt” e o necunoscută. Tot râsul, sau doar zâmbetul ne salvează. O privire destinsă, o abordare veselă a conversației, o glumă ușoară, discretă, neangajantă, poate fi un semnal pentru cel de alături că discuția poate începe, că suntem deschiși la dialog și, mai ales, relaxați; numai așa putem sugera celui din fața noastră că problema care ne-a făcut să ne întâlnim, oricât ar părea de complexă, se poate rezolva.

Un lucru este sigur, niciunde în afara omului nu apare râsul; de altfel, unii psihologi consideră omul ca fiind „animalul care știe să râdă” și aceasta deoarece la niciun alt regn animal nu apare această manifestare. Numai că, atenție, chiar dacă e exclusiv uman, râsul nu se naște decât într-un cadru social. Sau altfel spus, acesta nu se poate forma decât atunci când omul este în contact cu alți oameni. Atunci când râsul apare „în singurătate” poate fi amendat; poporul român are chiar o zicală (destul de drastică): „Râzi ca prostul de unul singur!”. Numai că și aici e o justificare: se poate ca cineva să râdă involuntar amintindu-și de o situație comică pe care a trăit-o sau de o

[34] Sigmund Freud, *Opere esențiale. Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul.*, vol 4, Trei, București, 2010, p. 213

persoană anume care fie a făcut ceva comic, fie a spus ceva cu foarte mult umor. Prin urmare, și în situația aceasta, atunci când vorbim de amintire (amendată și ea de... poporul român), la baza producerii râsului stă tot o întâmplare petrecută în societate. Mai există și o altă posibilitate a râsului în „singurătate", și anume aceea în care cineva citește o scriere comică și râde copios... de unul singur. Dar și aici avem de-a face tot cu o legătură interumană care se stabilește între cititor și personajul comic sau între cititor și un povestitor... irezistibil.

De aici rezultă o idee foarte importantă, datorită faptului că râsul, ca manifestare umană, are loc numai în contact cu un alt om (prezent sau absent) și nu în urma unei izolări, într-o lume ideală, ne face să susținem faptul că râsul ne apropie mereu de realitatea naturii. Tudor Vianu conchide: „Lucrul este atât de adevărat încât putem distinge cu multă limpezime între frumusețea, urâțenia și grația modelului natural și meritul estetic al prelucrării lui"[35]. În felul acesta descoperim faptul că viața, cu calitățile și defectele ei, cu culorile și cu imprevizibilitatea ei constituie sursa principală a râsului. Numai că, de la o manifestare spontană, la o operă de artă cu nivel estetic deosebit, drumul e lung. Iar diferența o face creatorul care are, pe lângă cultură, informație, disponibilitate artistică specială, și... simțul umorului. Adică puterea de a surprinde și aduna din viață, întâmplările cele mai hazlii.

Unii esteticieni sunt de părere că o cercetare a comicului nu trebuie să analizeze râsul, căci acesta este o problemă de psihologie. Mihai Ralea susținea faptul că, alături de sublim și tragic, comicul este definitiv o categorie estetică: „Socotim că putem să le introducem în cadrul estetic pentru că deși întâlnim aceste categorii estetice și în natură, totuși ele nu sunt decât proiecții ale unui punct de vedere estetic mai vechi. Originea lor este estetică, fiind apoi aplicate vieții, concepția noastră despre viață fiind o concepție teatrală"[36]. Un alt estetician, Jean-Marc Defays analiza situațiile comice luând în considerare unele forme precum: Grotescul (considerat a fi o mijlocire între Frumos și Urât), Umorul (o legătură

[35] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 370
[36] Mihai Ralea, ***Prelegeri de estetică,*** Editura Științifică, București, 1972, p. 221

între Bine și Rău), sau Ironia (balans între Adevăr și Fals)[37], iar aceasta ne indică faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice, dominate de relativitate. De altfel, esteticianul francez considera că o operă comică este mai curând reușită decât frumoasă, fapt care induce ideea conform căreia legătura dintre Frumos și Comic nu este clară; prin urmare, nu ar fi tocmai o categorie estetică. La polul opus, Nicolai Hartmann considera că între plăcerea comicului și cea care se naște în fața frumosului există o legătură foarte strânsă. Asemenea lui, Tudor Vianu opina că râsul poeților apare doar din râsul celorlalți oameni care, măcar odată în viață au amendat nonvalorile ajunse în pozițiile sociale înalte. De aici, din „seriosul" problemei abordate rezultă și comicul, căci esteticianul român susținea că „Există un serios al comicului, fără de care n-am râde"[38]. Observația se bazează pe ideea că, în orice situație comică (oricât de naivă ar fi ea, precum cea a clovnului) spectatorul râde de faptul că acesta parodiază câte un defect uman. Iar omul... râde de defecte. Nu se știe dacă e „frumos" să râzi de altul, de stângăciile lui, de nesiguranțele lui, de nefericirile lui, dar... Nu trebuie să uităm că unul dintre cele mai vechi personaje de circ era August Prostul. El cădea mereu, se împiedica, pierdea obiectele personale, lua bătaie de la partenerul de scenă... dar era mereu vesel și se bucura de râsul în hohote al copiilor. Tudor Vianu completează: „Astfel, dacă râsul este întotdeauna o satisfacție, râsul pe care ni-l produc înfățișările artei comice este o satisfacție îndoită, prin confirmarea pe care ne-o dă geniul lucid al artiștilor."[39]

1.2.2. Mihai Ralea şi problemele comicului

Analizând noțiunea de comic, Mihai Ralea distingea trei categorii: atitudinea comică, mecanismul comic, precum și varietățile comicului. În ceea de privește prima dintre ele, esteticianul atrăgea atenția asupra faptului că trebuie făcută o distincție clară între reacția

[37] Vasile Morar, *Estetica. Interpretări şi texte*, Editura Universității, București, 2003
[38] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 369
[39] *Ibidem*, p. 369

gravă și cea ușoară în fața greutăților vieții. Gravitatea survine atunci când analizăm un fenomen raportându-l la totalitatea din care face parte, în timp de Ușurința intervine atunci când privim fenomenul individual, scos din contextul general, fără vreo legătură cu totalitatea. De aici derivă primul caracter al comicului: „o atitudine ușoară în fața vieții, în sensul că fenomenele sunt gândite în sine, fără să fie asociate cu altele”[40].

Al doilea caracter este inversiunea în valorificare; comicul presupune o anumită judecată de valoare care este o inversiune față de judecata obișnuită. Așa se face că, intr-o situație comică se observă întotdeauna caracterul mic al unui lucru mare, sau importanța unui lucru este compromisă prin dezvăluirea unui defect minuscul. În atitudinea comică, ridicolul primează, oricare ar fi valoarea și importanța unui lucru.

Al treilea caracter este eliberarea din ordinea naturală a lucrurilor introducându-se hazardul. Între categoriile estetice, tragicul este considerat a fi o manifestare fortuită a fatalului, în timp ce în comic, situații foarte dificile se schimbă brusc printr-o rezolvare surprinzătoare ce se bazează pe un lucru de nimic. Aceasta duce, remarcă Mihai Ralea, la sentimentul de eliberare din determinism și fatalitate pe care îl capătă comicul prin introducerea hazardului.

Al patrulea element derivă din sentimentul de dispreț pe care îl are omul față de cel de care râde. Ideea este că întotdeauna îl privim pe cel „luat in vizor” cu o atitudine de subevaluare.

Mai există un aspect foarte interesant al atitudinii comice. Dacă Ralea consideră că își permit să râdă doar cei care nu au nicio grijă sau problemă și transformă comicul într-un „obiect de lux”, H. Bergson susține că râsul este o pedeapsă ușoară pe care o aplică oricine, oricui greșește și pe care vrea să-l îndrepte. Numai că atunci când produce ridicolul, lecția devine destul de dură.

Diferența dintre cei doi esteticieni derivă și din faptul că, dacă românul considera că râsul aparține oamenilor reci, distanți care nu rezonează cu suferința altora, Bergson considera că râsul

[40] Mihai Ralea, *op. cit.*, pp. 223-224

este o reacție ce are la bază o legătură foarte puternică între oameni, care se înțeleg între ei aproape cu complicitate.

Un alt aspect important este legat de felul în care se produce mecanismul comic. Astfel, Mihai Ralea considera (pornind de la studiile estetice anterioare) că mecanismul comic se formează dintr-un „efect de contrast a doi termeni de importanță egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil”[41]. El amintește despre teoria susținută de Kant prin care, de câte ori o pretenție majoră sau o iluzie de pretenție de la care se așteaptă o realizare concretă se degradează brusc printr-un detaliu minor, apare o situație comică. Mai exista și opinia lui Schopenhauer care considera că dacă asociem un obiect la o unitate cu care nu are nicio legătură, obținem comicul. În același timp, și principiul enunțat de Bergson, prin care contrastul dintre viu și mecanic, dintre viață și formalism crează efectul comic, este perfect valabil. Aceasta ne duce cu gândul la reușitele momente pe care le-au creat, de-a lungul timpului, mari comici precum Charlie Chaplin sau Stan și Bran; așa se face că nu putem uita mecanismul din filmul *Timpuri noi* (de exemplu), în care Charlot strângea cu ambele mâini șuruburi și ajungea, ca și după terminarea orelor de lucru să strângă mecanic orice semăna cu piesele lui, ca de exemplu nasturii de la salopeta colegului sau de la pieptul unei doamne. De asemenea rămâne celebră scena în care Stan și Bran cară de mai multe ori un pian pe o scară foarte înaltă și, de fiecare dată, în capul scării se întâmplă ceva minor care le trimite pianul înapoi la bază, spre disperarea protagoniștilor și spre hazul spectatorilor.

Esteticianul român trece în revistă și diferitele aspecte ale fenomenului comic[42], punând în valoare: spiritul, ironia, burlescul și comicul. El susține că Spiritul este comicul produs prin alăturarea cuvintelor, dar care trebuie să se răsfrângă asupra unei anumite persoane sau situații. Tot aici trebuie analizată și prezența de spirit, ceea ce ține de spontaneitatea persoanei, de ușurința de a răspunde prompt într-un moment neașteptat. Spiritul se manifestă și atunci

[41] *Ibidem*, p. 224
[42] *Ibidem*, pp. 226-227

când în locul unui sens propriu se exprimă unul figurat, ori invers; de asemenea și atunci când un simbol este înlocuit cu ceva material.

Umorul (din punct de vedere etimologic vine de la „humeur", care se traduce prin: secreție internă) are la bază un sentiment amestecat, ce alătură entuziasmul cu deprimarea, tristețea cu bucuria, simpatia cu antipatia, sau seriosul cu gluma, ori (cum bine „reține" poporul român) hazul cu necazul. Ceea ce este important de subliniat este faptul că umorul este apropiat de desfășurarea normală a vieții, dar, în care, într-un moment tensionat, omul alege o interpretare comică pentru a scăpa de încordare sau de accentuarea stării de criză. Umorul este o categorie estetică realistă, explicând ușor mecanismul vieții în care trăiesc alături fapte, situații și sentimente contradictorii. Asta ne face să ne amintim de arta marilor actori de comedie din istoria teatrului, despre care se spune că îi făceau pe spectatori să râdă cu lacrima în colțul ochiului.

Burlescul este considerat a fi trecerea bruscă de la sublim la trivial. Ori de câte ori o imagine ideală se modifică datorită asocierii cu un fenomen ce ține de funcțiile biologice, apare burlescul. În istoria teatrului, marii lacomi, marii băutori, care fac din mâncare și băutură un scop suprem devin personaje burlești. Mai există, însă, și o altă categorie, formată de trivializarea marilor personalități istorice. În aceasta categorie se înscrie: Napoleon în pantaloni scurți, în spectacolele de cabaret franceze, sau Hitler într-o apariție impresionantă în *Dictatorul* lui Charlie Chaplin.

Grotescul constă în exagerarea unui caracter individual, a caracteristicilor, înrudindu-se cu fantasticul. Exagerarea se face până la monstruozitate, detașându-se caricatura (în desen) și pamfletul (în literatură). În dramaturgie, grotescul apare destul de frecvent ca formă de caricatură dură a unei lumi aflată în descompunere, care trăiește cufundată în minciună și fals. Reprezentanți de seamă au fost Gogol, dar și Caragiale, cu unele dintre personajele sale memorabile. În film, Federico Fellini a reușit alăturarea sublimului cu grotescul în pelicule de referință ale cinematografiei. Iar în teatrul românesc, există un regizor ce folosește cu predilecție nuanțe burlești în spectacolele sale: Silviu Purcărete, care în *Titus Andronicus* sau *Ubu Rex cu scene din*

Macbeth impresiona spectatorul prin inedite rezolvări regizorale și prin tușele caricaturale cu care își construia personajele.

Pamfletul era considerat a fi o privire nemiloasă la adresa fizicului altui om, numai că, pe măsura trecerii timpului a devenit o critică acerbă la adresa viciilor și a apucăturilor amorale ale oamenilor.

Ironia este o formă de comic pe care o adoptă oamenii inteligenți. Încă din cele mai vechi timpuri, Socrate, în discuțiile sale cu tineretul strălucea prin replica ironică. Dar filosoful nu o folosea gratuit, ci numai atunci când simțea că nu i se respectă sensibilitatea, sau ca pe o tehnică pedagogică, făcând mult mai ușoare unele explicații către discipolii săi. „Caracterele principale ale ironiei sunt: o conștiință ascuțită, o lipsă de gravitate față de lume și viață, o răsturnare a valorilor și o atitudine per contrario”[43]. E foarte interesantă această analiză care ne aduce în atenție un important număr de personaje din istoria dramaturgiei, ce strălucesc prin ironie. Un astfel de caz este Profesorul Higgins, un demn urmaș al minților din Epoca Luminilor, pe care G.B.Shaw l-a însărcinat cu cea mai nobilă misiune: aceea de a educa, de a forma ființa umană. Pe măsură ce curge narațiunea piesei *Pygmalion*, vedem cum replica plină de spirit, dar și ironia fină se împletesc. Numai că, atenție, profesorul nu este neîndurător cu eleva sa decât atunci când aceasta începe să nu-i mai recunoască valoarea muncii depuse; atunci, precum Socrate, își transformă replica într-un bici usturător. Însă, în restul timpului nu se sfiește să facă fel și fel de remarci la adresa celor din lumea bună care nu știu să traiască... cu adevărat, bucurându-se nu de darurile educației, ci de averile moștenite din familii. Și cum Shaw era un filosof de stânga incurabil... înțelegem de ce.

1.2.3. Nicolai Hartmann şi efectul autentic al comicului

Filosoful german a lansat o foarte importantă analiză estetică asupra acestui fenomen, susținând faptul că, dacă în viață comicul

[43] *Ibidem*, p. 229

involuntar este cel care produce un efect sigur, în artă (și autorul se referă implicit și la teatru) esențial este ca autorul să reușească să creeze un act asemănător, un moment la fel de spontan, capabil să dea naștere unui comic involuntar la fel ca în viață. „Aceasta înseamnă că el trebuie să producă efectul pe care l-ar produce în viață, dacă l-am putea contempla acolo cu aceeași concentrare intensivă pe care ne-o dă opera poetică față de el. Sau, ca să vorbim mai principial: întrucât, pentru artă, ceea ce interesează este apariția, care trebuie să dea impresia vieții, și comicul figurilor (și al situațiilor) create de poet, ca apariție, trebuie la rândul lui să fie cu necesitate comic involuntar."[44] Filosoful atinge aici un subiect de permanentă importanță pentru arta actorului dintotdeauna: veridicul interpretării sale. După cum vedem, Hartmann nu se depărtează de Aristotel, cel ce dorea doar veridic și necesar pe scenă, ci, din contră, îi dezvoltă teoria. Într-adevăr, pentru ca momentele comice dintr-un spectacol de teatru să aibă efectul scontat, trebuie ca actorul să reușească să „trăiască" cu adevărat acele momente, să se afle puternic implicat în poziția celui ce trăiește cu adevărat o astfel de întâmplare și să „simtă" toată situația creată. Doar atunci se va putea naște efectul de comic involuntar, deși traseul respectiv trebuie să fie repetat de multe ori. În analiza drumului creator al artei actorului, aserțiunea lui Hartmann este foarte importantă, pentru că certifică exact teoria adevărului în arta scenică, a necesității acțiunii și a veridicității existenței scenice. Esteticianul susține, chiar dacă nu manifest, abordarea unui drum creator în care principiul lui „aici și acum" se manifestă plenar.

Există și o soluție pentru atingerea acestui ideal. Dincolo de faptul că un astfel de creator trebuie să dețină o înzestrare specială, de a putea să imagineze situații identice cu cele din viață, este necesar ca el să dețină „toate felurile de umor, cel surâzător, cel amar și cel contemplativ. El trebuie să stăpânească toate registrele"[45]. Iar pentru aceasta el este invitat să descopere viața sub toate aspectele ei, să urmărească manifestările umane și să extragă

[44] Nicolai, Hartmann, *Estetica,* Univers, București, 1974, p. 461
[45] *Ibidem*, p. 461

din lumea înconjuratoare acele subiecte ce pot deveni interesante pentru spectatori.

Hartmann face apoi și o detaliată analiză a „fenomenelor vieții omenești”. El considera că există un grup al slăbiciunii și al micimii morale, iar că cei ce fac parte din această categorie se luptă să ascundă această realitate; numai că nu reușesc permanent, iar atunci când sunt demascați sau se demască singuri... devin comici. Dintre ei fac parte celebri avari, meschini, pedanți, închipuiți, iar aceste insușiri constituie un nesfârșit cerc de posibilități comice.

O altă categorie ar fi formată din cei care au o puternică lipsă intelectuală și se află la granița zonei de lipsă totală de logică. Aici se înscriu personajele catalogate drept: proști, lipsiți de judecată, nerozi, cei cu idei preconcepute, fixe, și care nu sunt deschiși la nou. Iar dacă ne gândim că lista „proștilor” din literatură e... nesfârșită, înțelegem că întotdeauna creatorul a încercat să îndrepte acest neajuns grav al ființei umane. Și a avut comicul la îndemână. Tot din această categorie fac parte însă și cei care nu se lasă corectați, ci din contră, sunt mereu puși pe schimbări... în viața altuia. Deși le merge la început, căci cei din preajmă sunt tot aparținători ai acestei categorii, ei tot reușesc să facă, până la urmă, o singură greșeală demascatoare. Iar rezultatul e ridicolul și... râsul apare. Aici se încadrează deplin un mare „mincinos” al dramaturgiei, un sfânt în aparență, dar un șarlatan în esență,Tartuffe. Ceea ce este paradoxal e că, deși la prima vedere este descurcareț și isteț, realitatea ne arată că nu are capacitatea de a disimula la nesfârșit; mai devreme sau mai târziu greșind grav.

Mai există un al treilea grup, al oamenilor simpli, al celor neîndemânatici, ghinioniști, stângaci, emotivi, sfioși, temători de oameni dar și cu o permanentă atenție la aceștia. Ei sunt ușor de recunoscut în situațiile comice dintotdeauna: se împiedică, se lovesc, plâng la cea mai mică privire, se impresionează ușor, se supără repede, cad ușor în ițele țesute de alții ș.a.m.d. Numai că, atrage atenția Hartmann, e greu să râzi de aceștia pentru că... nu e vina lor. Și cu toate acestea, pentru ca anumite momente artistice să devină comice, creatorii recurg destul de des la astfel de artificii. În plin discurs patriotic, un om simplu... cade de pe scaun, acțiune

suficientă pentru ca întregul auditoriu să uite ce ascultă și să izbucnească într-un râs furtunos; sau, mai aproape de noi, în plină efervescență a luptei politice, în care frumoasa Zoe se declară „bărbată” și susține că va lupta cu toata lumea, inclusiv cu guvernul, Cetățeanul turmentat sughiță și apoi spune jenat, aproape ca o scuză: „Eu nu lupt contra guvernului”. Aplauzele sunt garantate.

Dintr-o cercetare a principiilor esențiale ale artei actorului nu poate să lipsească materialul lui Nicolai Hartmann pentru că vorbește despre trei lucruri esențiale: comicul aristic nu se poate realiza decât în strânsă legătura cu viața, tipologiile comice se găsesc doar în viață și, un alt aspect foarte important: comicul, pe scenă nu are valoare decât dacă este involuntar, creat adică, exact ca în viață.

Iată cum esteticianul atinge „problema de studiu” pe care mi-aș dori să o pot descifra. Și anume câștigarea autenticului în rigoarea esteticului, adevărul în universul realității artistice, sau verosimilul ca expresie estetică a existenței scenice. Fără îndoială, gândirea filosofului privea mecanismul comic manifestat și în alte domenii ale artei cum ar fi literatura, muzica sau pictura, dar pentru teatru, gândirea lui Nicolai Hartmann[46] rămâne ca un pilon esențial.

1.2.4. Henri Bergson şi mecanismele comicului

Filozoful idealist Henri Bergson care considera că lumea cunoaşte o evoluţie ascendentă (așa numita „evoluţia creatoare”), determinată de un principiu spiritual (numit„elanul vital”), într-un spațiu și un timp rupt de materie şi de mişcare (intitulat „durata pură”) vedea devenirea fenomenelor şi gândirea raţională ca o abordare mecanică, convenţională a realităţii. Bergson relativiza autenticitatea şi posibilitatea cunoaşterii ştiinţifice, plasând pe primul plan al gnoseologiei, intuiţia. Aceasta era concepută ca o capacitate iraţională de a sesiza nemijlocit adevărul prin contopirea eu-lui cu elanul vital. Teoria filosofică a lui a influenţat puternic literatura şi arta din prima jumătate a secolului al XX-lea.

[46] *Ibidem*, pp.457-504

În încercarea de a elabora o teorie a râsului[47], Bergson nu şi-a propus să restrângă comicul la o definiţie, văzând în el, înainte de toate, un „lucru viu"; de aceea tratează subiectul cu respectul datorat vieţii. El prezintă mai întâi trei observaţii pe care le consideră fundamentale și care se referă mai puţin la subiect în sine, cât la locul unde acesta trebuie căutat.

Prima observație este că nu există comic în afara a ceea ce este cu adevărat omenesc. Apoi trebuie remarcată, insensibilitatea, detașarea care însoţeşte de obicei râsul. Despre comic se poate afirma că nu se poate produce decât atunci când persoana în cauză este într-o stare de calm, iar când reacția involuntară apare brusc realizăm că privirea asupra celuilalt a fost de crudă critică. Practic, dacă emoția ne stăpânește sau mila față de cineva, râsul nu se poate manifesta.

Esteticianul considera că râsul se adresează inteligenţei pure. Dar această inteligenţă trebuie să rămână neîncetat în contact cu alte inteligenţe. N-am mai gusta comicul, dacă am fi izolaţi. Râsul nostru este totdeauna râsul unui grup. Pentru a înţelege râsul, trebuie să-l plasăm în mediul său natural, care este societatea; trebuie să-i determinăm funcţia lui utilă, care este o funcţie socială.

Ca o concluzie a acestor observaţii: comicul se va naşte atunci când oamenii sunt reuniţi în grup și îşi dirijează atenţia asupra unuia dintre ei, înăbuşindu-şi sensibilitatea, într-un simplu exerciţiu al inteligenţei.

Bergson a clasificat formele de comic, determinând ca primă variantă **comicul formelor**. Un om aleargă pe stradă, se împiedică şi cade: trecătorii râd. Nu schimbarea sa bruscă de poziție determină râsul, ci ceea ce este involuntar în acțiunea sa, anume stângăcia. Apoi, în altă situație, există mai multe farse: o persoană îşi înmoaie pana în călimară şi o scoate plină de noroi; crede că se aşează pe un scaun solid, dar se întinde pe parchet; acţioneză anapoda sau funcţionează în gol. Ceea ce este rizibil în toate cazurile este o anumită rigiditate de ordin mecanic, acolo unde am vrea să găsim supleţea atentă şi flexibilitatea vie a unei persoane. Singura

[47] Henri Bergson, *Teoria râsului,* Institutul European, Iași, 1992

deosebire între cele două categorii este că prima (căderea pe stradă) se produce de la sine, în timp ce farsele au fost obţinute în mod artificial. Dar de fiecare dată, comicul este accidental.

Tot în categoria comicului de situație se mai încadrează și „distratul”. Acest personaj este cel care se concentrează întotdeauna asupra a ceea ce tocmai a săvârşit şi niciodată asupra a ceea ce săvârşeşte. El este cel care are o anumită neelasticitate nativă a simţurilor şi a inteligenţei, care îl face să continue să vadă ceea ce nu mai există, să asculte ceea ce nu se mai aude, să spună ceea ce nu se mai potriveşte, în sfârşit, să se adapteze la o situaţie trecută şi imaginară, când s-ar cuveni să se plieze pe realitatea prezentă. Comicul se va instala de acestă dată în însăşi persoana respectivă: persoana este cea care îi va furniza totul, materie şi formă, cauze şi ocazie. Acest personaj este „distratul”. Prin distracţie ne situăm într-un anumit curent de fapte şi idei care provin direct de la sursa comicului. Să presupunem că cineva a făcut din romanele de dragoste sau cavalereşti lectură de căpătâi. Atras, fascinat de eroii săi, acesta îşi detaşează şi îşi fixează, puţin câte puţin, gândirea şi voinţa în lumea lor. Acţiunile sale sunt „distrageri”. Este situaţia unui celebru personaj: Don Quijote. Spirit liber, idealist, considerat „nebun” pentru că refuză să renunțe la visele lui și pentru că trăiește cu pasiune în lumea sa imaginară, ne face să râdem datorită faptului că ne recunoaștem în el. Atinge aceleaşi corzi şi acţionează acelaşi mecanism interior ca şi victima unei farse sau trecătorul care cade în plină stradă.

Așa cum rigiditatea ideii fixe atinge spiritul, la fel există anumite vicii care alterează caracterul. Este adevărat că există vicii în care sufletul se instalează profund, vicii care antrenează omul într-un cerc de transfigurări melefice; acestea sunt viciile tragice. Dar există și viciile care ne oferă posibilitatea de a râde. Ele impun rigiditatea în loc să permită instalarea supleţii. Acesta este sensul în care râsul pedepseşte moravurile. În felul acesta, râsul devine „educator”, căci oricând ne putem recunoaște în cel care mănâncă sau bea perea mult, ori vorbește peste măsură sau minte și, fiind demascat, devine ridicol. În cazul acesta, râsul celorlalți ne poate face să ne lecuim de vicii.

Se mai distinge o categorie clară, și anume comicul caricaturii. Oricât de regulată ar fi o fizionomie, oricât de armonioasă ar fi, cu mișcări suple, ea nu va fi niciodată desăvârşită. Oricine are o imperfecțiune chiar dacă eimperceptibilă; arta caricaturistului constă în a sesiza această nuanță şi a o face, prin mărire, vizibilă pentru ochii tuturor. El reușește să îşi facă modelele să se strâmbe aşa cum s-ar strâmba ele însele dacă şi-ar duce până la capăt imperfecțiunea abia conturată. Pentru ca exagerarea să fie comică, trebuie ca ea să nu apară drept scop în sine, ci doar un simplu mijloc de care desenatorul se serveşte pentru a face manifeste în faţa ochilor noştri caracteristicile naturale unice ale ființei. În felul acesta caricatura devine operă de artă comică și nu batjocură.

Despre **comicul gesturilor şi al mişcărilor**, Bergson spune: „Atitudinile, gesturile, şi mişcările corpului omenesc sunt rizibile în exact aceeaşi măsură în care acest corp ne face să ne gândim la o simplă mecanică”[48]. Un gest mecanic se va distinge dacă este maşinal, atunci când poate fi pus în legătură cu o operaţie simplă, ca şi cum ar fi mecanic prin destinaţie. În felul acesta devine unul dintre procedeele favorite ale parodiei. De exemplu, gesturile unui orator (mișcatul din aceeași mână, ștersul cu batista ș.a.) dintre care nici unul nu este rizibil în particular, produc râsul prin repetarea lor. Şi aceasta deoarece, adevărata viaţă nu ar trebui să se repete niciodată. Acolo unde există repetiţie, similitudine completă, bănuim întotdeauna o mecanică funcţionând în spatele viului; ori această falsificare a vieţii în direcţia mecanicii constituie una din adevăratele cauze ale râsului.

De aici se pot naște numeroase artificii comice: repetarea periodică a unui cuvânt sau a unei scene, intervertirea simetrică a rolurilor, dezvoltarea geometrică a quiproquo-urilor ș.a. Arta autorului de vodeviluri fiind poate aceea de a ne prezenta o construcție vizibil mecanică de evenimente omeneşti, care-și păstrează aspectul exterior al verosimilităţii, adică supleţea aparentă a vieţii, dar ascund un fals ce trebuie amendat.

[48] *Ibidem*, p. 43

Analizând **forţa de expansiune a comicului**, Bergson distinge trei posibilități. Prima este împletirea mecanicului cu viul ca doi termeni inseraţi unul în celălalt. De exemplu: un om care se deghizează este comic, dar și un om pe care îl credem deghizat este la fel de comic. Urmând ideea am putea conchide că orice deghizare poate deveni comică. Dar, atenție, nu numai a omului ci şi a societăţii și în egală măsură şi chiar cea a naturii. În acest moment ne putem gândi la o mascaradă. Firește, în cazul societății comicul este mult atenuat; se află prea departe de sursă. Numai că, dacă ne îndreptăm spre sursa însăşi, ne apropiem imaginea derivată din cea primară și atunci descoperim o natură trucată în mod comic.

O altă viziune este cea a personajului pe care propriul corp îl stânjeneşte. Corpul viu ni se pare că ar trebui să fie supleţea perfectă. Dar această realitate ar aparţine mai curând sufletului decât trupului, căci dacă ne fixăm atenţia asupra materialităţii corpului, ne dăm seama că trupul nu este decât un înveliş greu şi stânjenitor. În acest moment impresia de comic se va produce instantaneu. Căci vom avea mereu, susține Bergson, două puncte aflate în conflict: energia vitală și inteligentă a spiritului și monotonia stupidă a trupului. Cu cât această monotonie este mai mașinală, cu atât va ieşi în evidenţă efectul comic. Pentru aceste fenomene Bergson formulează următoare lege generală: „este comic orice incident care atrage atenţia noastră, asupra fizicului unei persoane, atunci când este pusă în cauză latura morală”[49]. Deci forma vrea să primeze asupra fondului.

A treia idee este transfigurarea unei persoane în obiect. Adică, o fiinţă vie care devine un dispozitiv mecanic, un obiect. Alăturarea acestor două contrarii: viul și mecanicul fără viață, pot deveni sursă de comic. Bergson conchide: „Râdem ori de câte ori o persoană ne lasă impresia unui obiect”[50]. Dar, în comedie, în situația în care se ajunge la identificarea dintre persoană şi obiect nu trebuie să se meargă până la capăt, pentru ca efectul comic să se producă; este de ajuns doar să se sugereze aceasta, prefăcându-ne, de exemplu, că am confundat persoana cu funcţia pe care o exercită.

[49] *Ibidem*, p. 44
[50] *Ibidem*

În ceea ce privește **comicul situaţiilor**, Bergson susținea că dacă este adevărat că teatrul înseamnă o esențializare şi o simplificare a vieţii, comedia are puterea să ne furnizeze mai multe învăţăminte decât viaţa însăşi. Dacă ducem exemplul mai departe şi facem apel la memoria afectivă, putem să descoperim în jocurile care ne amuzau în copilărie, cele dintâi momente comice. Comedia este în mare parte un joc, un joc care imită viaţa. Şi cum în jocurile copilului, atunci când dă viață păpuşilor şi animăluțelor de pluș, totul se face prin intermediul construcției unei povești care trebuie să lege situaţiile comice, în artă lucrurile stau exact la fel. Esteticianul spune: „Este comic orice aranjament de acte şi de evenimente care, inserate unele în altele, ne dau iluzia de viaţă şi senzaţia netă a unui aranjament mecanic”[51]. Filozoful continuă făcând un studiu al procedeelor comediei. Exemplele sunt numeroase: „Diavolul cu arc”, „Păpuşa cu sfori”, „Bulgărele de zăpadă”, jocuri în care sunt aplicate mecanisme repetitive ce devin comice.

Datorită faptului vodevilul este un spectacol de comedie care pune în valoare comicul de situație, Henri Bergson distinge în cadrul acestuia trei procedee folosite frecvent: repetiţia, inversiunea şi interferenţa seriilor. În primul caz nu mai este vorba, ca până acum, de un cuvânt sau de o frază pe care un personaj o repetă, ci de o situaţie, adică de o combinare de circumstanţe, care revine, mereu aceeaşi, de mai multe ori, hotărând astfel în legătură cu evoluţia schimbătoare a vieţii. Al doilea procedeu folosit, inversiunea, constă în situaţii răsturnate și în roluri inversate. Aici, protagonistul este cel ce întinde firele plasei în care va cădea prins el însuşi. Un fel de „cine sapă groapa altuia, cade singur în ea”, în care înşelătorul este înşelat, hoţul este prădat. E vorba despre o inversare de roluri şi despre o situaţie care se întoarce împotriva celui care a creat-o. Sfârşeşte prin a fi comică orice neplăcere pe care ne-am atras-o din proprie greşeală, oricare ar fi această greşeală.

Despre interferenţa seriilor, Bergson susţine următoarele: „O situaţie este întotdeauna comică atunci când aparţine în acelaşi timp de două serii de evenimente absolut independente şi când

[51] *Ibidem*, p. 60

poate să fie interpretată, pe rând, în două sensuri cu totul şi cu totul diferite”[52]. Cel mai celebru exemplu este quiproquo-ul. O situaţie ce prezintă în acelaşi timp două sensuri diferite ale aceluiaș eveniment. Actorul înțelege o poveste, dar publicul înțelege alta. Întrezărim sensul real al situaţiei pentru că a existat în prealabil o grijă de a ne fi arătat toate faţetele; dar actorii, fiecare dintre ei, nu cunosc decât câte o faţetă: de aici eroarea lor, de aici judecata greşită cu care judecă ceea ce se face în jurul lor, ca şi ceea ce fac ei înşişi. Și de aici survine comicul. Prin judecata falsă ajungem până la urmă la judecata adevărată. Dar până atunci oscilăm între sensul posibil şi sensul real; şi această pendulare a spiritului nostru între două interpretări opuse este ceea ce introduce amuzamentul pe care quiproquo-ul ni-l rezervă.

În ceea ce privește **comicul cuvintelor**, esteticianul atrăgea atenția asupra faptului că trebuie să facem o distincție clară între comicul pe care limbajul îl exprimă şi comicul pe care acesta îl creează. Cel dintâi poate fi tradus dintr-o limbă într-alta, în timp ce cel de-al doilea este în general intraductibil. Acesta din urmă se crează datorită structurii frazei sau alegerii cuvintelor. Bergson face distincţia între spiritual şi comic. El consideră că un cuvânt este comic atunci când ne face să râdem de cel ce îl pronunţă şi spiritual atunci când ne face să râdem de altcineva sau de noi înşine; numai că diferența dintre ele este greu perceptibilă. Râdem, dar nu ne gândim de ce. Și aceasta deoarece, nu este o diferență esențială între un cuvânt comic şi un cuvânt de spirit; deși cel de-al doilea este legat de o anumită formă de limbaj.

Un efect comic invariabil provine întotdeauna de la efectul de rigiditate folosit la nivelul limbajului. Acesta se manifestă prin formule gata făcute şi fraze stereotipe, utilizate de cele mai multe ori atunci când nu e cazul. Pentru ca o frază izolată să fie comică prin ea însăşi, odată detaşată de cel ce o pronunţă, nu este de ajuns ca ea să fie o frază prefabricată, trebuie să poarte în ea şi un semn prin care să putem recunoaşte, fără ezitare, că a fost pronunţată în acest sens. Acest lucru se întâmplă dacă fraza conţine o absurditate

[52] *Ibidem*

manifestă, o eroare gravă sau o contradicţie în termeni. De aici, Bergson deduce următoarea regulă generală: „Vom obţine întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat”[53].

O altă modalitate de a obține comicul este ca un actor să „înțeleagă” la propriu replica „la figurat” a partenerului; sau altfel spus: să se concentreze asupra cuvintelor, preluând informația tale-quale și scăpând, în felul acesta, mesajul conținut al cuvintelor. Esteticianul numește această metodă inversiune și îi demonstrează reușita. Ea este urmată de calambur și apoi de jocul de cuvinte. În această modalitate comică, aceleași cuvinte se succed, numai că sensurile lor se schimbă. În plus, acestea pot trece de la propriu la figurat cu cea mai mare viteză, spre surprinderea spectatorilor.

În ceea ce privește analiza **comicului de caracter**, filosoful francez pornește prin a sublinia structura ușor echivocă al comicului deoarece acesta nu aparţine în totalitate nici artei, nici vieţii: „Pe de o parte, personajele vieţii reale nu ne-ar face niciodată să râdem dacă n-am fi capabili să asistăm la demersurile lor ca la un spectacol; ele nu sunt comice în ochii noştri decât pentru că ne fac accesibilă comedia. Dar pe de altă parte, chiar la teatru, plăcerea râsului nu este o plăcere pură, o plăcere exclusiv estetică, absolut dezinteresată. Se amestecă întotdeauna un gând secund pe care societatea îl are în privinţa noastră, atunci când nici noi înşine nu îl avem. Se strecoară întotdeauna intenţia nemărturisită de a umili şi de aici, de a corija, cel puţin în exterior. De aceea, comedia este cu mult mai apropiată de viaţa reală decât drama”[54]. Așa se face că la teatru spectatorul merge ca să râdă... mai mult ca în viață. Și pentru asta caracterele pe care le vede pe scenă trebuie să fie luate din viață, dar mult mai îngroșate, mai colorate.

Idealul într-un spectacol de comedie este ca orice caracter să fie comic. Orice personaj comic face parte dintr-o tipologie. Dar și varianta inversă este corectă: orice asemănare cu un tip de personaj are ceva comic. Obiectul comediei înalte constă în a înfăţişa caractere, adică tipuri generale. Comedia zugrăveşte caractere pe

[53] *Ibidem*, p. 72
[54] *Ibidem*, p. 97

care le întâlnim oriunde, pe care le vom putea întâlni oricând. Un creator de comedie „colectează” din viață asemănările, urmărește să aducă pe scenă tipuri omeneşti. Dar poate și crea, la nevoie, tipuri noi. Observaţia din care se naşte comedia este instinctuală. Ea alege printre singularităţi pe acelea care pot fi reproduse şi care, în consecinţă, nu sunt în mod indisolubil legate de individualitatea persoanei, ci sunt singularităţi posibil comune. Prin urmare, comedia se află la mijloc între viaţă şi artă, dorindu-și rafinamentul celei de-a doua, dar fiind foarte legată de toate nivelele vieții. De aici derivă și caracterul estetic mai „ușor” pe care îl deține în rândul artelor.

2. Momente de apogeu ale teatrului de improvizație

2.1. Începuturile comediei

În Grecia antică, în timpul Serbărilor Dionisiace, dezvoltându-se din cântecele falice, apare comedia. Se pare că „inventatorul comediei" a fost Susarion din Megaria. El a așezat cântecele și versurile într-o ordine anumită, i-a învățat pe „actori" să vorbească pe rând și să se asculte. În perioada atenian㠄, comedia a apărut în timpul serbărilor Leneene, care erau o formă a serbărilor campestre. La început aveau corul format din numeroase persoane care intonau imnuri către zei. Apoi apăreau Satirii îmbrăcați în piei de animale, cu măști ce reprezentau măgari, lei proști și alte patrupede; dar se purtau și travestiurile, iar totul părea a fi o mascaradă. Cu timpul, publicul cerea mai mult. Astfel au apărut și intriga, peripețiile și deznodământul, evident comic, al poveștii. Și, în felul acesta, s-a născut comedia.

Muzica, măștile hazlii, ritmul alert, textele recitate ce aveau, toate, substrat comic, făceau din aceste spectacole, deliciul publicului. Situațiile erau luate totdeauna din viața oamenilor. Ceea ce e interesant de subliniat este faptul că personajele erau, de obicei, fantastice. Fie că apareau coruri ale broaștelor, viespi, oameni călare pe melci în drumul lor spre Olimp, păsări, nori, copaci; acestea foloseau un limbaj lesne de înțeles, calambururi, vorbe cu tâlc, glume peste glume, replici, uneori, licențioase, și traversau întâmplări ciudate, surprinzătoare, dar care aveau mesaje foarte clare. Ideea era că se parodiau defectele oamenilor, se scoteau în evidență obiceiurile nu prea bune ale altora, se facea haz de necaz și, de fapt, se râdea copios de tot ce însemna viața de zi cu zi. Dacă tragedia, în Grecia antică, era un spectacol ce avea noblețe,

prestanță și în care se invocau zeii, se judecau dramele umane și se dădeau pilde pentru viitor, comedia era expresia omului de rând.

Jocul actorilor de comedie era deosebit de cel al actorilor de tragedie. Dacă tragicii se îmbrăcau cu costume supradimensionate și purtau măști foarte elaborate, comicii se prezentau în fața publicului cu statura lor. Uneori se travesteau chiar în fața spectatorilor, punându-și zorzoane, șireturi, flori pe cap, sau cocoașe, perne pe sub haine ș.a. Actorii de comedie erau agili, trebuiau să știe să cânte, să aibă puterea de a spune textele în timp ce făceau tot soiul de mișcari, tumbe, salturi. Actorul de tragedie vorbea publicului stând pe loc și emoționa prin profunzimea glasului și tehnica impostației, în timp ce comicul trebuia să treacă de la o situație scenică la alta în timp foarte scurt, să-și schimbe timbrul vocii în funcție de personajul pe care îl juca, și, uneori juca mai multe personaje. Exista și aici corul, care spre deosebire de corul din tragedie, obișnuia mai mult să... se certe. Aproape că, toată lume striga la toată lumea, ca intr-o atmosferă de carnaval.

Dar lucrurile nu au ramas doar aici. În teatrul antic grec au existat nume sonore de autori de comedii. Dacă la început erau Cratinos și Sofocle, cu timpul a apărut Aristofan. El a dezvoltat comedia bogată în personaje, cu variate înfățișări (chiar dacă unele erau grotești), care zugrăveau moravurile din vreme, lipsa de măsură și viciile. Aristofan a reușit să contureze texte comice tratate alegoric, ce s-au constituit ca o contrapondere la tragediile din vreme. Și nu era puțin lucru.

Aristofan a devenit celebru cu: *Benchetuitorii* (o satiră a educaţiei prea sofisticate), *Babilonienii* (un text ce nu s-a păstrat, dar despre care se ştie că era o critică la adresa sistemului atenian de a desemna magistraţii după dimensiunea „mitei” date, sau după o tragere la sorţi măsluită... ce obiceiuri perene!), *Aharnienii* (în care erau satirizaţi cei ce doreau război), *Viespile* (text ce satiriza cetăţenii care nu erau interesaţi de soarta semenilor), *Păsările* (unde erau satirizaţi cei care doreau războiul fratricid, precum şi cei care se îmbogăţeau de pe urma lui), *Broaştele* (text celebru în care era satirizată viaţa publică a Atenei, unde domina corupţia şi demagogia). *Norii* este, poate, cea mai reuşită comedie socială a lui

Aristofan şi o satiră a filosofiei sofiste (a lui Gorgias şi Protagoras) ce propovăduia teama de necunoscut şi închinarea la dogme anterioare. Aristofan s-a făcut cunoscut datorită criticii sociale pe care a practicat-o în comediile sale.

După Aristofan, un alt nume sonor va îmbogăți comedia. Este Menandru cel care a introdus pentru prima dată în acțiune, intriga iubirii. El și-a ales personaje din toate păturile sociale cărora le-a atribuit caractere ce au rămas celebre: eroul, lingușitorul, țăranul, luptătorul ș.a. Scriitorii latini Cicero, Cesar și Ovidiu i-au apreciat opera. A fost tradus și jucat foarte mult în Imperiul Roman, influențându-i pe Plaut și Terențiu. Opera lui s-a constituit ca sursă de inspirație și pentru dramaturgii epocilor următoare: Calderon de la Barca, Jonson, Marivaux, chiar și Shakespeare; iar Goethe a spus: „Menandru este singurul om care ar fi potrivit să se compare cu Moliere". A scris aproximativ o sută de piese, între care mai importante sunt: *Fata din Samos*, *Ursuzul*, *Fata cu cosița tăiată*, *Îndrăgostitul detestat*, *Omul din Sikyou*, *Împricinații* ș.a.

În Imperiul Roman, spre deosebire de lumea greacă, lucrurile au stat puțin diferit în ceea ce privește evoluția Comediei. Existau mai multe forme: *palliata* („cocheta", în care un personaj feminin făcea o improvizație spontană împreună cu un număr de participanți aleși aleatoriu ce se formau ca un cor), sau *togata* (un fel de spectacol comic inspirat după model grecesc, dar cu subiecte din lumea romană) și *atellanele* (o formă mai evoluată, dar în care dialogurile erau lăsate spre improvizație actorilor).În toate acestea erau ridiculizate obiceiurile proaste, moravurile, zgârcenia, lipsa de educație ș.a. Actorii erau puțini la număr, iar corul se restrânsese până la o singură persoană. De mare succes erau însă *mimele*. Tot de sorginte greacă, acestea erau jucate de unul sau mai mulți actori, în acompaniament de flaut. Mima avea aspect de farsă și era, de fapt, o imitație a caracterelor urâte prin forme grotești. Cu ajutorul unor măști, uneori hidoase, cu gesturi semnificative, ușor recognoscibile, cu țintă clară de parodie, mimul roman reușea o formă evoluată de spectacol de comedie. E foarte interesant de remarcat faptul că aici au aparut și actrițele femei care în spectacolele de tragedie nu erau încă acceptate. Cu timpul, actorii

au inceput să se specializeze pe un anume caracter uman (poate este prea devreme să spunem: personaj), pe care îl imbunatățeau și îl faceau să fie din ce în ce mai expresiv și... din ce în ce mai comic.

Nu întâmplător, în dramaturgia romană se mergea pe ridiculizarea anumitor caractere. Plaut, un reprezentant de seamă, a scris *Aulularia* (unde se prezenta chipul Avarului și se amenda zgârcenia), sau *Miles gloriosus* (în care se parodia îngâmfarea Soldatului fanfaron). Pe lângă ei, Plaut i-a scos în evidență și pe: laș, femeia necredincioasă, tatăl neînțelegător, servitorul descurcăreț ș.a.

Un alt nume important a fost Terențiu, care a strălucit printr-un limbaj poetic elevat. De altfel, el este cel care l-a înfluențat, printre alții, și pe Virgiliu. A scris comedii de succes, între care *Andria* (o poveste de dragoste cu încurcături), dar și *Eunuchus* (în care un tânăr se deghizează în eunuc, pentru a putea fi admis într-o familie în care își găsise iubirea de care, altfel, nu se putea apropia).

În Imperiul Roman au apărut pentru prima dată trupele de teatru conduse de câte un *Dominus*; mai târziu, după epoca lui Terențiu, trupele angajau actori și autori dramatici pe care îi plăteau magistrații, dar și alți oameni bogați. Actorii au avut la început un statut de paria; oamenii liberi nu erau lăsați să urce pe scenă. Aici erau permiși doar *histrionii*, care erau priviți de societate cu dispreț, pentru că ceea ce făceau ei nu era considerată muncă. Au existat, însă, și excepții: tragedianul Esop, dar și comedianul Roscius, foarte respectați de semeni. Spectacolele de teatru erau integrate în cele de circ și atletice, care erau de fapt, miezul manifestării; mima sau comedia erau numai unele completări.

Mai târziu, în epoca medievală Comedia a fost privită la început ca o destrăbălare, în care se prezentau tarele semenilor parcă nu spre pildă celorlalți, ci spre exemplu. Dar a ajuns apoi, după câteva sute de ani, la o epocă de maximă amplitudine, atunci când omul de rând din cetățile medievale aștepta cu bucurie venirea trupelor de Commedia dell'Arte. Dar și atunci, chiar dacă „lumea de jos" era încântată și râdea copios la spectacole, cei ce se doreau a fi pastrătorii normelor morale ale societății, judecau, încriminau și condamnau cu tărie valurile de veselie și aplauzele furtunoase ce se auzeau din piețele publice.

Farsa medievală a avut, la începuturi o importantă extindere. Continuând comedia latină, aceasta era jucată de actorii ce aveau disponibilități artistice deosebite; ei erau mimi, jongleuri, cântau și spuneau versuri, desigur folosind cuvinte cu dublu înțeles; făceau glumițe pe seama unor persoane cunoscute colectivității, improvizau permanent, chiar dacă versurile lor nu erau mereu cele mai inspirate. Plăceau însă foarte mult publicului ce îi vedea foarte des în piețe, mahalale, târguri. Atunci când jucau în curțile mănăstirilor, deveneau sobri și vorbeau în versuri susținute întotdeauna de muzică. Se pare însă că subiectele lor nu erau cele mai bune: „Farsa noastră are în ea ceva din comedia latină. Și ca să spunem adevărul, actele și scenele comediei latine devin până la urmă doar o beție de cuvinte plictisitoare. În timp ce subiectul adevărat al farsei sau șotiei franceze este o întâmplare ușoară care provoacă plăcere și râs. Subiectele comediei grecești și latine erau cu totul diferite, deoarece în ele era mai multă morală decât râs și deseori tot atâta adevăr cât și invenție. Moralitățile noastre se află la mijloc între comedie și tragedie”[55] spunea Thomas Sibillet, umanist și traducător francez. Tot în Franța, de astă dată un scriitor, autor de tragedii, Jean de la Taille scria: „Mă voi ocupa de tragedii, comedii, farse și moralități (în care adesea nu găsim nici sens, nici rațiune, ci numai discursuri ridicole și nonsens) și alte genuri de piese care nu sunt construite ca o adevărată artă, așa cum au fost construite piesele lui Sofocle, Euripide și Seneca, și sunt prin urmare lucruri fără știință, prost făcute și neînsemnate, bune doar ca o trecere de timp pentru clasele de jos, oamenii comuni și cei cu mintea frivolă”[56]. Se pare că și în Anglia medievală lucrurile stăteau le fel de prost. Sir Philip Sidney scria, la jumătatea anilor 1500: „Tragediile și comediile noastre (criticate nu fără motiv) nu respectă nici regulile de bună cuviință și nici pe acelea ale unei bune poezii”[57]. Probleme erau și în Spania, unde, ceva mai târziu, Lope de Vega a încercat să scrie chiar un cod de reguli ce trebuiau respectate de către o bună comedie. Subiectul, acțiunile, urmărirea poveștii principale și neadăugarea unor istorii

[55] Mihaela Tonitza Iordache și George Banu, *op. cit.*, p. 100
[56] *Ibidem*, p.101
[57] *Ibidem*, p. 102

paralele, unitatea de timp, împărțirea materialului în trei acte, având grijă ca intervalul fiecăruia să nu depășească orarul unei zile ș.a. erau teme stringente pentru un scriitor ce a încercat să ordoneze structura dramaturgiei. Lucru demn de laudă. Aceeași intenție a avut-o și conaționalul său, Miguel de Cervantes care, în chiar capodopera sa *Don Quijote de la Mancha* făcea numeroase observații despre felul cum trebuie scrisă corect o operă literară: „Ce să mai zic de felul cum se păstrează unitatea timpului (când pot sau ar putea să se petreacă acţiunile reprezentate) când am văzut o comedie începând, la primul act, în Europa, urmând cu al doilea în Asia şi sfârşindu-se cu al treilea în Africa? Ba încă, poate că, de-ar fi fost să aibă patru acte, şi-ar fi tras cortina în America, petrecându-se astfel în toate cele patru vânturi ale lumii! Şi dacă-i adevărat că imitarea naturii e cel dintâi lucru ce trebuie ţinut în seamă într-o comedie, cum e cu putinţă să se mulţumească o minte, fie şi mediocră, cu faptul că o acţiune care, chipurile s-ar fi petrecut pe vremea regelui Pépin şi al lui Carol cel Mare, personajul principal poate fi împăratul Heraclie, cel care a intrat cu crucea în Ierusalim, punându-i-se pe seamă şi cucerirea sfântului mormânt şi isprava lui Godefroy de Bouillon, când sunt o groază de ani de la unul până la celălalt?” și continua sintetizând cum ar trebui să modifice spectatorii o comedie de valoare „(...) pentru că după ce ai văzut o piesă artistic compusă şi bine gândită, pleci de la teatru înveselit de glume, instruit de adevăruri, uimit de întâmplări, înţelepţit de vorbele cu tâlc, ştiind să întâmpini intrigile şi înnobilat la suflet de pilde, urând viciul şi îndrăgind virtutea, pentru că toate aceste simţăminte trebuie să le deştepte o piesă de teatru în sufletul celui ce ia parte la spectacol, oricât de bădăran şi de necioplit ar fi”[58].

Un lucru este sigur, chiar dacă a avut un drum sinuos, în istoria universală a teatrului, comedia a fost și rămâne... răsfățata publicului; și aceasta deoarece, din punct de vedere psihologic, râsul este considerat a fi o manifestare spontană a omului, declanșată de un sentiment de veselie, bucurie sau plăcere. Lucrul acesta înseamnă că râsul este... opus plânsului. Și dacă ne gândim că

[58] *Ibidem*, p. 107

lumea vine la teatru ca să evadeze din realitatea înconjurătoare gri, anostă și dominată de greutăți și rutină, nu ne miră faptul că, în topul preferințelor spectatorilor... dintotdeauna s-a aflat comedia. Alice Voinescu remarca, analizând dramaturgia shakespeare-iană, faptul că: „victoria să fie a luminii: râsul lui Shakespeare are un sens eliberator, e o descărcare totală de spaima tragică”[59]. Trebuie să ne gândim la faptul că, încă din antichitate, Aristotel considera tragedia ca fiind chintesența artei dramatice, iar numeroși scriitori ce i-au urmat au dus lupta de educare, „curățire” a privitorului prin expunerea faptelor celor mai nobile (pentru a fi urmate) și mai josnice (pentru a fi evitate), dar au tratat comedia ca pe un lucru ușor, facil și... la îndemâna oricui. Numai că, și analiza făcută de Alice Voinescu ne ajută: spectatorul simțea nevoia ca după dușul rece pe care i-l servea tragedia, să se elibereze de spaimă, oroare, chin și suferință, prin râs. De fapt, comedia s-a născut odată cu tragedia, ca balanță necesară și ca echilibru psihologic dorit.

2.2. Commedia dell’Arte - un spectacol total

În secolul al XVI-lea avea să se contureze, într-un mod surprinzător, un fenomen teatral unic. Urmând linia mimilor și histrionilor romani, dar trăgându-și seva și din farsa medievală, într-o lume în care Renașterea dădea aripi științei, tehnicii și culturii, în care circulația informației, a valorilor și a noilor descoperiri era în mare avânt, Commedia dell’Arte avea să reașeze ierarhiile în teatrul universal. Chiar dacă a fost considerată ca fiind un simplu spectacol de improvizație, cu texte-pretext, cu personaje – caractere prea bine conturate și ușor recognoscibile și cu limbaj (uneori) licențios, spectacolele Commediei au reușit să străbată Europa medievală în lung și-n lat, au acumulat un număr fabulos de susținători și au influențat ulterior, profund, întreaga evoluție a teatrului. Când rostim și azi sintagma Commedia dell’Arte nu putem să nu facem permanent asocierea cu termenul: spectacolul total.

[59] Alice Voinescu, *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru,* Eminescu, București, 1983

„Improvizația - ca formă de expresie a Commediei dell'Arte - se trage fără îndoială din mima clasică, adică din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii. Ei îi aparțin farsele populare din Sparta, ale falloforilor din Siciona sau ale fliacilor din Magna Grecia"[60]; în lumea latină antică, mima va înlocui attelana și va reuși să supraviețuiască pâna în epoca medievală. Atunci mima avea mai multe forme de manifestare: contrasci (cu un reprezentant celebru, Ciulo d'Alcamo); poeziile populare giocose, burlești (cu Cieco Angiolieri), sau frottolele, ori maridazzi (care vor duce la apariția zannilor) care păstrează tipurile clasice de mimă.

O formă la fel de veche de spectacol a fost și pantomima, în care actorul mima cu mască, realizând intermezzo-uri comice sau tablouri vivante (împreună cu alte personaje) în reprezentațiile cu caracter dramatic sau burlesc de la curțile regale italiene, la balurile de curte sau în marile spectacole populare, numite carnavale.

Este acreditat, de către manualele de istorie a teatrului, faptul că actorul Commediei dell'Arte a reușit performanța de a deveni primul actor profesionist. Și aceasta se datorează mai multor motive: în primul rând, arta sa se învăța de la înaintași, care se transformau, prin cunoștințele pe care le dețineau în adevărați maeștri; apoi, pentru prestația sa actorul era plătit fără a se considera că ceea ce făcuse el nu fusese... chiar muncă (așa cum se întâmpla în lumea antică); în plus, bazându-se pe vocea lui, pe pronunție, pe expresia corporală, pe mimică, pe disponibilitățile muzicale, pe capacitățile sale fizice, se antrena temeinic, pentru a dobândi calități performante. Și mai există un argument important: aparițiile se repetau, chiar dacă spectacolul în sine se baza pe tehnica improvizației; ceea ce ne face să credem că, deși aflați într-un timp istoric nu foarte înaintat din punct de vedere al evoluției teatrului, actorul era convins de faptul că el are o profesie, și o trata ca atare. Iar acest lucru e determinant! „Actorii știau totdeauna cum să improvizeze, cum să se adreseze tuturor, și nu numai intelectului, cât auzului și văzului, adică perceperii imediate, ca divertisment. Jongleuri și mimi extraordinari, cântăreți virtuozi din gură sau la

[60] Olga Mărculescu, *Commedia dell"Arte*, Univers, București, 1984, p.7

foarte diferite instrumente, dansatori și acrobați de excepție, actorii își stăpâneau sufletul și trupul, vocea, chipul, scoțând la iveală minunile din spectacole; măștile lor, alături de mișcare, muzică, voce și costume alcătuiau simbolurile atât de grăitoare ale artei lor."[61]

Dar actorul dell'Arte nu lucra singur. El făcea parte dintr-o trupă puternică, cu un șef (urmașul Dominusului de la Roma) care avea funcția și de organizator al spectacolului, dar și de Manager al trupei. Așa se face că în anul 1565 se înregistrează prima trupă, care se numea Gelosi, urmată, la scurt timp, de Accesi, Infiammati, Confidenti, Uniti, Desiosi, Diana ș.a. Aceștia primeau invitațiile curților princiare, ale nobililor, ale conducătorilor orașelor sau cetăților și, cu diverse ocazii, susțineau spectacole, fie în fața notabilităților și a invitaților lor, fie în piețe publice, în fața oamenilor de rând.

Textele pe care le foloseau nu era tocmai... texte. Era o schemă generală a scenariului, numită canovaccio (canava) care era foarte simplă; de exemplu: doi tineri se iubeau, dar erau împiedicați de tatăl unuia din ei care ar fi vrut pentru fiul, sau fiica sa, pe altcineva, fie o fată mai bogată, fie un barbat mai bătrân, bogat, dar îngâmfat, orgolios, zgârcit ș.a. Mai existau în poveste și câte un bătrân cumsecade care dorea să-i ajute, precum și sluga lui, un tânăr isteț, descurcăreț, cu soluții năstrușnice, și, bineînțeles, nu întotdeauna cele mai bune. Și cum, pentru servitor încurcăturile se țineau lanț, în poveste trebuia să apară și sluga feminină. Aceasta era tânără și frumoasă, avea pe „vino-ncoa", cinstită, sau... nu prea, și care încerca să ajute și ea la rezolvarea problemelor tinerilor îndrăgostiți. Întotdeauna, un astfel de spectacol avea peripeții, încurcături, neînțelegeri, travestiuri, scandaluri ce se terminau, uneori, chiar cu bătăi, limbaj liber și multă bună dispoziție. Finalul trebuia să fie mereu fericit: tinerii se căsătoreau, servitorii își slujeau în continuare stăpânii, dar se căsătoreau și ei, bătrânii se retrăgeau mulțumiți și îi ajutau cu bani pe cei tineri... și toată lumea era fericită. Ceea ce era foarte important, și acest lucru ținea de latura improvizației, pe această tramă se construiau practic, cu variațiile de

[61] *Ibidem*, p. 11

rigoare, nenumărate spectacole. În funcție de imaginația, de spontaneitatea actorilor, aceștia construiau seară de seară alt spectacol. Unicitatea creației lor era însă dată nu numai de istoria în sine, de soluțiile găsite, de replicile de spirit ci și de gluma bună, căci personajul pe care îl interpreta fiecare era neschimbat.

În felul acesta ajungem la un subiect foarte important al spectacolului de Commedia dell"Arte: măștile. Atunci când vorbim despre măști ne referim, de fapt, nu atât la obiectul în sine ci, mai ales la personajul care îl purta (sau nu, căci tinerii îndrăgostiți nu aveau măști) și la formele estetice la care ajungeau mijloacele de expresie folosite. Căci masca nu a apărut prin transfer direct de la teatrul clasic, ci din obiceiul carnavalelor populare. De aceea, ea nu a avut neapărat funcția de a ascunde chipul actorului care joacă, ci mai ales pe aceea de a face posibilă recunoașterea personajului, ca tip fix, purtând același costum, cu mișcări identice, cu același traseu psihologic, jucat sau nu de același actor.

Spectacolul de Commedia dell'Arte a avut trei tipuri de personaje: tradiționale (căpitanul, doctorul, pedantul, valetul, slujnica); convenționale (tineri, tinere, curtezane, tați) și tipuri sociale ale epocii (nobili de provincie, țărani, cămătari, hangii, comedieni, răufăcători). Dintre ele, cea mai importantă mască rămâne Zanni. Era provenit din clasa de jos, isteț, descurcăreț, avea secretul succesului și întotdeauna sfârșea bine; iar în felul acesta, din punct de vedere social, se realiza un fel de revanșă pe care o luau cei saraci asupra celor bogați. Unul dintre cei mai celebri actori care l-au interpretat pe bufon s-a numit Zuan Polo și era venețian. În secolul al XV-lea s-a ajuns la o formă definitivă care a desemnat o întreagă clasă și nu doar un personaj. Chiar dacă a avut mai multe nume: Arlechino, Brighella, Scapino, Mezzettino, Trivellino, Frittelino, Pulcinella ș.a., el a fost întotdeauna viclean, intrigant, de o inepuizabilă inventivitate, dar și, în anumite montări, caraghios, greoi, lacom și nu prea inteligent; dar i se rezolvau toate problemele, deși, uneori, doar din întâmplare.

Dintre toate măștile zanni, cel mai cunoscut rămâne Arlechino, sluga ce vorbea bergamasca (dialect italian), purta cămașă scurtă și colanți din petice de diferite culori, semn că avea o

condiție socială precară, purta o mică sabie sau un ciomag prins într-o cataramă. Avea barba zburlită, masca pe jumătate neagră, nasul turtit și pe cap o beretă cu o codiță de iepure. Se pare că numele lui ar fi venit de la Harlequin (diavolul care aparea în misterele populare franceze); avea trăsături ce-l apropiau de un personaj obișnuit în comediile atellane sau în faloforile grecești, care se numea Bucco (mâncaul). Arlechino era mereu flămând, obraznic, foarte inventiv atunci când era vorba să țească intrigi. Mișcările lui impresionau; era aproape balerin, făcând salturi de acrobat. Un text al lui Arlechino păstrat din secolul al XVII-lea suna cam așa: „Casa toată-i un foc, să nu pot oare să mă-ncălzesc și eu un pic? Stăpânul ăl bătrân, un motan în călduri rău de tot, iar țicnitul ăla tânăr, un cotoi plimbăreț. Iar eu, după ticăloșii. Prăvălia are sus opt, ba chiar mai multe încuietori de hârtie; eu nu știu dacă Pantalone știe asta, da' mie nu-mi place, da' dacă ei nu se gândesc, nu știu de ce-aș gândi eu; îi las până ce se duce și pielea de pe ei și după aia facă-se voia astrologilor”[62]. În istoria teatrului se consemnează că „adevăratul creator este socotit a fi Domenico Biancolelli, celebru pentru a-l fi făcut pe Ludovic al XIV-lea să râdă”[63]. Se povestește că acest Arlechino avea un joc nuanțat, îmbogățindu-și personajul cu o notă urbană, care îl va prefigura în comediile franceze pe Pierrot. Era un excelent acrobat și dansator, ce și-a dezvoltat acțiunea scenică cu o mimică expresivă, dar și cu vorbe de duh, zicale, glume ș.a. A scris numeroase scenarii care s-au păstrat până azi. Biancolelli era fiul unor actori, deci, conform obiceiului își moștenise arta; mama sa, care se numea Isabella Franchini a fost o celebră Colombină.

Sluga feminină se numea la început Zagna, tovarăşa lui Zanni, o femeie destul de vulgară, nu foarte tânără, servitoare sau... codoaşă de profesie. Odată cu transformarea, spre jumătatea secolului al XVI-lea, lui Zanni în Arlecchino, Zagna devine camerista tânără, subreta proaspătă, fermecătoare. Ea nu mai vorbeşte dialectul bergamasc (recunoscut pentru duritatea lui), ci trece la sonorităţile mai dulci ale Toscanei. A avut mai multe nume: Franceschina, Smeraldina, Coralina, dar şi Arlecchina, Ricciolina.

[62] *Ibidem*, p. 531
[63] *Ibidem*, p. 15

Cel mai frecvent, însă, este Colombina. Nu purta mască, deoarece chipul ei frumos trebuia să electrizeze publicul de la prima apariţie; un ajutor era şi costumul care-i sublinia farmecele feminine. Avea un mers agil, elastic, dansant care-i permitea, spre bucuria spectatorilor, să-şi ridice fără prea multe ocolișuri poalele fustei. S-au păstrat mai multe texte pe care le spunea sluga feminină. Iată un dialog între Coralina și Pulcinella (cele două slugi), din secolul al XVI-lea, care aparține lui Mancinelli Gregorio:

„Coralina: Hai, hai repede, nu mă mai ține-n drum, că nu se cade ca o duduiță frumoasă ca mine să stea de vorbă în mijlocul drumului. Hai iute, dă-mi mâna nu mai întârzia.

Pulcinella: Cui? Da' nu cumva îți închipui că aș vrea eu să mă însor cu una ca tine, cu toate bolile-n spinare? Pe viața mea, du-te și mai bagă-te odată în găleată și pune să te tragă-n sus.

Coralina: Ei bine, cine nu mă iubește, nu mă merită!"[64].

Sluga feminină era dezinvoltă, spirituală, rezista asalturilor lui Capitano sau Dottore (amorezii mai batrâni și nesuferiți), și îșI ajuta mereu stăpâna să își împlinească dorințele. Între Colombinele celebre, despre care se spune că erau și deosebit de frumoase se păstrează numele Rosaliei Astrozzi, din cauza căreia se zice că ar fi murit contele de Egmont şi care a trezit chiar şi interesul unui alt personaj celebru: Giacomo Casanova.

Capitano a fost una dinprincipalele măşti de sine stătătoare. El era militarul fanfaron, o figură specifică comediei latine (apărea în opera lui Plaut). Masca aceasta s-a detaşat și din personajul bufon al Viteazului care apărea în regiunea Veneției, sub numele de Bullo. Prin el erau satirizaţi soldaţii aventurieri, războinici doar în vorbe, căci în realitate erau fricoşi şi lași. Cu timpul, numele Bullo a căpătat o rezonanţă spaniolă (pentru că aceştia erau luaţi mereu în rîs de către italieni): Matamoros (păstrat și de Corneille în *Iluzia comică*), Cocodrillo, Spezzaferro, Sangre y Fuego ș.a. Deşi predominant spaniol, Capitano poate fi şi napoletan sau sicilian. Însă, indiferent din ce zonă geografică ar veni are aceleaşi trăsături şi acelaşi

[64] *Ibidem*, p. 373

costum: veşminte colorate, pline de panglici şi nasturi auriţi, are o pălărie mare decorată cu pene şi o mantie cu căptuşeală roşie care-i atîrnă pe spate, cu o spadă lungă la şold. Avea o foarte bună părere despre sine, era infatuat, credea că nicio femeie nu-i putea rezista; avea un mers băţos și rigid. Vorbea preţios, cu voce tare. Problema era că sfîrşea întotdeauna păcălit, în rîsetele publicului, iar femeile fugeau toate de el: „Până la urmă toate femeile sunt la fel, vor un singur lucru, și-l doresc pline de nerăbdare, apoi cât ai clipi din ochi se schimbă; te iubesc la nebunie și, deodată, ghiftuite în poftele lor, te urăsc și mai mult; sunt, ce mai, ca marea, care, la cea mai mică suflare de vânt, numaidecât se vrăjmășește și, plină de orgoliu, se înalță la stele”[65]. Capitano este o mască ce a fost sursă de inspirație pentru mulți scriitori ai secolelor ce au urmat.

O altă mască importantă era Pantalone, contraponderea lui Zanni în scenariile de Commedia dell'Arte. El era stăpânul bogat, sătul şi zgîrcit. Numele îi derivă de la Piantaleone, apelativ dat neguţătorului veneţian bogat care punea steagul Veneţiei (pe care se regăsea celebrul leu) pe pămîntul pe care-l cucerea. Andrea Perrucci[66] ni-l prezintă ca fiind urmaș şi al Bătrânului din comedia clasică latină: zgârcit, cusurgiu, neînțelegător, permanent împotriva tinerilor. Pantalone întruchipează și viciile, dar şi virtuţile burgheziei veneţiene: era muncitor, econom și prevăzător, dar prea autoritar şi egoist cu copiii săi; avea bun simţ, dar era prea conservator, moral, dar se îndrăgostea ușor, ridicol, și întotdeauna de servitoarea cea frumoasă. Personajul conține duplicitatea măştii: „…rolul bătrînului, cu costumul şi numele de Pantalone, e întotdeauna serios, dar se amestecă şi cu rolurile ridicole prin limbă şi vestimentaţie” , spune Maria Cecchini, autor şi comediant pe la începutul anilor 1600.[67] Negustorul venețian, cu dialectul său specific, şchiopătează,geme, tuşeşte, strănută, se smiorcăie, suferă mereu de câte ceva, și mai ales de stomac. Încrezut dar totdeauna păcălit. Se consideră a fi mai deştept decât toată lumea, dar la fiecare pas e victima festelor pe

[65] *Ibidem*, p. 254
[66] Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, Meridiane, Bucureşti, 1982
[67] Olga Mărculescu, *op. cit.*, p. 301

care i le joacă ceilalți. În general nimeni nu capătă atâtea lovituri şi ghionturi ca Pantalone, care este ales mereu de către slugi ca subiect de intrigi. „Pantalone: O, sărman de mine! L-am trimis acasă, i-am făgăduit să-i aduc numaidecât treizeci de țechini, dar acum nu prea știu unde să mă duc să mai găsesc măcar treizeci de lire. Ia taci, că o fi careva care, poate, cine știe?". În ciuda vârstei şi a bolilor, îi place să umble după femei. „Eu bani n-am, dacă vrei să dai hârtiile în judecată, dă-le; ah, răbdare, totu-i să mă iubească Beatrice, că de altceva nu-mi pasă!"[68]. Eşuează întotdeauna, căci niciuna nu-l ia în serios. Costumul este format dintr-o vestă roşie, pantaloni coloraţi, pantofi galbeni cu catarame, tichie roşie, pelerină lungă neagră. Masca are culoare pământie, nas lung, coroiat, mustăţi şi barbă căruntă.

Perechea complementară a lui Pantalone cu care e vecin şi prieten, deși uneori rival în amor, este Doctorul; acesta încearcă mereu să se alieze cu negustorul cel mai bogat din oraş punînd la cale căsătoria fiicei aceluia cu fiul lui. Alături de Pantalone, el este o altă mască a lumii Bătrînilor, în opoziţie cu cea a Slugilor sau cu cea a Îndrăgostiţilor. Dacă Pantalone e primitiv şi direct, Doctorul camuflează aceleaşi trăsături într-un înveliş cu pretenţii culturale. Dottore e băutor şi gurmand, vorbește fără încetare, pedant şi preţios, amestecă dialectul bolognez cu citate latine false. Doctorul lansează, spre hazul tuturor, maxime ridicole: „O navă în plină mare nu e în port", „Un ferrarez nu e mantovan", sau „Unul care doarme nu e treaz". Dacă Dottore este avocat de profesie şi apără cauza cuiva, cel ce i-a încredinţat procesul... nu are nicio șansă să câștige. Ca medic, el reuşeşte performanța de a îmbolnăvi oamenii sănătoşi prin așa zisele sfaturi medicale. El deține destul de multe informații, dar îi lipseşte logica. În capul lui e un amestec ridicol. „Hai, signore, nu vă lăsați într-atâta târât de valurile oceanului deznădejdii încât să scufunde corabia minții voastre. Zăgăzuiți aceste valuri potrivnice, cu firească judecată, și cu ancora unei chibzuințe mai înțelepte frânați clocotul oarbelor patimi, căci ați ajuns la clipa în care trebuie să se curme cursul vieţuirii voastre"[69]. Ca şi Pantalone, el e bătrân, bogat,

[68] *Ibidem*, p. 533
[69] *Ibidem*, p. 242

avar şi afemeiat. Cam prostănac, cu toată educația sa. Însă un lucru e sigur: îi place să bea. Soarta lui este dinainte hotărâtă în toate scenariile: el este inevitabil păcălit. Tocmai ca să-și poată exercita nestingherit funcţiunile principale îndeplinite de gură: vorbirea fără măsură şi beția, masca sa e redusă la un nas cărnos, enorm, completat de o pereche de mustăţi pe măsură. În general este îmbrăcat în negru cu o mantie neagră de avocat, care devine accesoriul principal al costumului său. Vestonul, pantalonii scurţi, ciorapii, pantofii cu funde, cordonul de piele cu o cataramă de aramă, tichia de pe cap şi pălăria cu boruri largi. Această simfonie neagră a costumului este întrucâtva înviorată de un guler mare alb, manşete albe şi batistă albă. Masca neagră îi acoperă uneori toată faţa, alteori numai fruntea şi nasul; obrajii neacoperiţi de mască sunt violent fardaţi cu roşu, semn că este mereu cu chef.

Masca lui Dottore era considerată ca una dintre cele mai dificile. Actorul trebuia să fie un om cult, deoarece numai el putea crea efecte comice din fragmente disparate de erudiţie, iar combinaţia momentelor sociale şi profesionale cerea multă artă şi fineţe. Afară de aceasta, actorul trebuia să stăpânească la perfecţie dialectul bolognez. Toate aceste calităţi reunite într-o singură persoană nu erau uşor de găsit. De aceea această mască nu exista în toate trupele teatrale.

Îndrăgostiţii sunt personajele „serioase" ale Comediei dell'arte. În jurul lor roiesc servitorii şi bătrânii. Servitorii favorizează iubirea lor, iar bătrânii se opun. Tinerii nu erau măşti. Actorilor le era atribuită sarcina de a contura un caracter psihologic. Publicul trebuia cucerit mai întâi prin frumuseţea actorilor, prin eleganţa lor naturală şi mai apoi prin virtuozitatea lor scenică. Îndrăgostiţii au început încet, încet să se departeze de structura commediei dell'arte;ei au fost cei care au renunţat la improvizaţie, măşti şi costume. Au început să prefere să memoreze texte fixe, să folosească limba literară şi să poarte costume în ton cu moda vremii. Îndrăgostiţii aveau multe nume. Fetele se numeau Isabella, Flaminia, Vittoria, Eularia, Rosaura, iar bărbaţii Flavio, Lelio, Leandro, Florindo, Horaţio ș.a. Între femei existau diferențe: prima era femeia autoritară, mândră, batjocoritoare, poruncitoare, care îl supunea pe îndrăgostit.

Cealaltă era o tânără blândă, duioasă, supusă, pe care bărbatul o domina. Figurile masculine de îndrăgostiţi pot fi grupate şi ele în două tipuri. Unul arogant, uneori până la insolenţă, optimist, vesel, despotic; al doilea era sfios, modest, lipsit de toate trăsăturile dinamice ale celui dintâi. În marile trupe existau două perechi de îndrăgostiţi iar scenariile combinau relaţiile lor sceniceîn funcţie de talentul actorilor. Iată un dialog între îndrăgostiți, datând din secolul al XVII-lea:

„Florindo: Mă tot învârt prin jur să văd, de s-o putea, frumusețea care mă ține în viață. Dar uite-o, Doamne.

Cintia: Bun venit, lui signor Florindo în care sălășluiește atât de bine puterea dragostei ce mi-a înlănțuit inima.

Florindo: Adu-ți aminte, o, frumoaso, că legându-mi libera alegere sunt captivul aceleia care a legat prin chipul ei frumusețea însăși.

Cintia: N-aș vrea, o, blândul meu giuvaier, ca prin laudele dumitale să mă înalți atât de sus, pentru ca apoi să mă faci să gust suferințele nefericitului Icar!”[70].

Spectacolul de Commedia dell’Arte a adus cu sine o lume fabuloasă. Personajele sale, adevărate arhetipuri umane, cu poveștile lor mereu și mereu în schimbare, cu măștile și costumele neschimbate, cu gesturi ce se studiau cu atenție și se executau cu minuție, cu o tradiție de sute de ani și doar mici diferențe de la o zona georgafică la alta, au bucurat generații întregi de spectatori. Tehnica folosită, ce îmbina dansul cu acrobația, mima cu jongleria, cântul cu vorbirea în mai multe dialecte, culorile vocale și cântatul cu virtuozitate la diverse instrumente muzicale, este recunoscută și azi ca aparținând unui adevărat sistem estetic. Iar toate aceste mijloace artistice folosite erau orchestrate de un valoros compozitor: improvizația. Când ne referim la Commedia dell’Arte știm că toate efectele spectaculoase pe care le prezentau actorii erau îndelung studiate, dar se năștea doar prin improvizație. Dacă scenariul,

[70] *Ibidem*, p. 398

canavaua era un text cunoscut, ceea ce vorbeau actorii pe scenă era... pură improvizație; ea era determinată de diverse întâmplari sau istorii recent trăite, desfășurate în zona în care avea loc spectacolul, sau, pur și simplu de inspirația de moment a actorului. Improvizația se aplica și în ceea ce privește efectul comic, gagurile, glumele, poantele pe care actorii le spuneau într-o inspiratie de moment.

Numai că, deși trăiau într-un moment de maximă amplitudine al improvizației, nu trebuie uitat faptul că măștile despre care am vorbit, forma de prezentare exterioară, dar și manifestările, gesturile, limbajul, atitudinea, erau fixe. Acestea se studiau cu cea mai mare exactitate. Așa se face că și azi, la celebrul teatru milanez Picolo Teatro, există masca de Commedia dell'Arte care păstrează toate detaliile moștenite din cele mai vechi timpuri. Trebuie să admitem faptul că în evoluția artei actorului din totdeauna, Commedia dell'Arte este exemplul cel mai autentic de manifestare a libertății artistice în rigoarea estetică; se poate vorbi despre libertatea actorului creator, purtător al unei măști, al unui caracter pe care l-a dezvoltat, căruia i s-a supus cu religiozitate și l-a perpetuat ca pe o marcă de valoare.

2.3. Rigoare şi libertate în clasicismul francez

Trupele de Commedia dell'Arte au inceput să vină în Franța începând cu secolul al XVI-lea; datorită faptului că aveau un mare succes în rândul spectatorilor au devenit un soi de „modele" pentru trupele franceze. Și aceasta deoarece, italienii au știut să-și adapteze limbajul și mijloacele de interpretare, datorită faptului că gustul publicului francez era ceva mai rafinat. Prima trupă italiană venită la Paris (în jurul anului 1570) era condusă de Alberto Naselli, cunoscut sub numele de Ganassa. Datorită profesionalismului actorilor săi, trupa a câștigat rapid admiraţia francezilor. Îi vor urma, la scurt timp, alții: Flaminio Scala, Giovanbattista Andreini, Francesco Andreini (care a devenit celebru datorită felului în care-l întruchipa admirabil pe Căpitanul Spavento), împreună cu soţia lui Isabela Andreini, frumoasa actriţă, poetă şi cântăreaţă; pe la 1650 și-a făcut apariția şi vestitul Scaramouche, în persoana lui Tiberio Fiorilli, care a devenit curând foarte cunoscut și apreciat. La fel

precum actorii de farse, comedienii italieni jucau în bâlciuri, dar vor fi primiţi uneori şi în castele. Actorii de farse își organizau spectacolele singuri sau cel mult câte doi, trei; ei interpretau monologuri, dar şi scenete proprii ori ale unor autori anonimi.

Companiile profesioniste franceze apăruseră, la fel ca şi în Italia, începând de pe la anul 1550. Spațiile în care jucau erau, de obicei, săli mari ca un fel de hangare destinate jocurilor (mai ales cel cu mingea, foarte la modă în vreme); sălile erau dotate doar cu accesoriile strict necesare. Spectacolul începea întotdeauna cu un prolog comic, după care se reprezentau piese serioase, completate de o farsă. Exista însă o problemă majoră (care în Italia nu apăruse): spectatorii care proveneau din rândul aristocraţilor ocupau locuri direct pe scenă, în dreapta şi în stânga actorilor. Așa se face că spaţiul de mişcare al interpreţilor, posibilităţile de amplasare a decorului şi vizibilitatea publicului de la parter scădeau drastic. De fapt, pe scenă erau două spectacole: unul al actorilor și unul al aristocraţiei, care dorea să își etaleze bogăția în fața mulțimii. Vorbeau tare, se mișcau și comentau diverse subiecte. Din această cauză actorii erau forțați să joace numai cu fața către sală, să vorbească foarte tare (chiar să urle uneori) şi să apeleze la tot felul de efecte şi de trucuri tehnice pentru a atrage atenţia publicului. Statutul actorului nu era cel mai fericit, din multe puncte de vedere.

Numai că, în secolul al XVII-lea, în cadrul planului de reorganizare a tuturor activităţilor ţării, dar şi din pasiune pentru cultură, Cardinalul Richelieu a întemeiat în 1635 Academia Franceză. De asemenea, el a construit sala de spectacole de la Palais-Royal. Dar noutățile nu s-au oprit aici; în 1641, Regele Ludovic al XIII-lea a dat un edict care reabilita profesiunea de actor şi-i stabilea un cod de moralitate. Fapt lăudabil, căci o normă morală şi etică era absolut necesară la acea dată. De aici înainte urmează un secol fabulos pentru cultura europeană: filosofia, artele, știința iau un avânt teribil. Și să nu uităm că avea să vină la tron Ludovic al XIV-lea, Regele Soare, patron al artelor, în timpul căruia cultura va cunoaște un avât echivalent cu cel din secolului lui Pericle la Atena sau din epoca lui Octavian Augustus la Roma.

În aceasta perioadă, în teatru, linia urmată era de recunoaștere a anticilor greci. Așa se face că Aristotel rămâne principalul pilon în dramaturgie. Numai că, atitudinea faţă de antici e şi admirativă, dar şi critică; Renè Descartes(1596-1650) se opunea principiului autorităţii, înlocuindu-l cu cel al raţiunii, cu cercetarea adevărului pe cale critică. Principiul esenţial va deveni, în felul acesta, o coordonare carteziană. Pentru că, aşa cum ar spune Blaise Pascal (1623-1662, matematician, fizician și filosof francez), chiar dacă omul este doar o „trestie" în faţa destinului, măreţia sa constă în faptul că este o trestie gânditoare ce are posibilitatea de a domina lumea prin gândire, dar și mai mult, de a se domina pe sine: „În gândire stă aşadar întreaga noastră demnitate. Pe gândire se cuvine să ne bizuim, iar nu pe spaţiu sau durată, pe care nu sunt în stare a le umple. Să ne dăm silinţa de-a gândi bine: iată principiul moralei."[71] Gândirea acestui mare filosof a introdus Rațiunea ca principală regulă și ca punct de pornire în orice intreprindere umană.

În felul acesta, modelul antic va fi urmat în cultură, dar va fi adaptat cu libertate în funcție de fiecare creator în parte. Simțindu-se nevoia unei ordonări structurale, Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711) va deveni personalitatea reprezentativă a epocii. Supranumit „Legislatorul" acesta va lansa în *Arta poetică* din 1674 ideea că rigoarea dogmatică ce sufoca adevărata creație prin aroganță și exclusivism, trebuia înlocuită cu... bunul simț. Adică, măsura exactă pe care o dă simțul artistic, pregatirea și implicarea afectivă a fiecăruia în parte. „Luaţi bunul sumţ drept lege deşi până la el/ Alunecos e drumul şi-i greu de mers spre ţel; / Puţin de se abate, se şi îneacă îndată. / Un singur drum urmează cinstita judecată" [72]. Important este de adăugat și faptul că scriitorul, considerat a fi cel mai important teoretician al literaturii franceze a făcut și observații ce țin de estetică. Astfel, el considera că Frumosul trebuie să fie finalitatea oricărei opere de artă: „O lecţie ce muza vă dă şi-i de folos / Legaţi întotdeauna utilul de frumos" [73]. Și nu numai atât, scriitorul a

[71] Blaise Pascal, *Cugetări*, Univers, București, 1978, p. 83
[72] Nicolas Boileau, *Arta poetică,* E.S.P.L.A., București, 1957, p. 30
[73] *Ibidem*, p. 79

sintetizat principiile clasicismului, trasând o linie clară de demarcație între tragedie și realismul cotidian care stă la baza comediei.

În epoca despre care vorbim funcționau câteva regului esențiale. Prima dintre ele este **regula verosimilității**. Preluată de la Aristotel, această rigoare estetică a traversat întreagă istorie a dramaturgiei, neținând cont de epoci și stiluri. Practic, dacă acțiunile pe care le vedem pe scenă nu au un sâmbure de adevăr... spectacolul de teatru devine neinteresant pentru privitor, greu de urmărit și lipsit de acea esență de viață pentru care spectatorul are nevoie de fenomenul teatral. Boileau atrăgea și ei atenția asupra acestui detaliu important:

„Nu pune-n scenă fapte ce-s greu de priceput,
Se-ntâmplă şi adevărul să fie greu crezut?
Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncântă
Când spiritul meu crede, nimic nu îl frământă” [74].

Foarte interesantă remarca scriitorului francez atunci când analizează adevărul pe scenă; practic, între verosimil și adevăr nu e întotdeauna un semn de egalitate. Și aceasta deoarece, există fapte adevărate care se petrec în viață, dar care, pentru noi sunt de-a dreptul halucinante; altfel spus, par neadevărate, par iluzii. Trebuie să ne gândim că din cele mai vechi timpuri oamenii au constatat că întâmplările vieții sunt, uneori, mult mai spectaculoase decât orice reprezentație scenică.

O altă rigoare a clasicismului era **regula bunei-cuviințe**. Enunțată tot încă din antichitate, destul de ignorată în teatrul popular din epoca medievală, ea a fost reactualizată în Franța, între anii 1625 și 1645 în saloanele doamnei de Rambouillet. Aici se pleda pentru prezentarea pe scenă a unui om cinstit, politicos, educat, rafinat, care-și cultiva conduita socială ca un artist. Este adevărat, că în secolele care au urmat au existat și exagerări in acest sens, dar ideea de bază nu era o greșeală. Ea viza educarea omului – cetățean al epocii moderne. În plus, se dorea o selecție a situațiilor

[74] *Ibidem*, p. 55

ce pot fi prezentate pe scenă. Boileau considera, de exemplu, că mila trebuie să devină „fermecatoare”, groaza trebuie să fie mai dulce, iar duelurile sau scenele în care se zugrăvește crima să fie abia sugerate. Ideea nu e chiar nouă. Horațiu era cel care spusese:

„Față de public Medeea copiii să nu și-i omoare
Nelegiuitul Atreu să nu fiarbă în vileag cărni umane
Sau să se schimbe-n pasăre Procne, și Cadmus în șarpe”[75].

Prin urmare, această rigoare estetică are in vedere protejarea spectatorului. Căci mult doritul fenomen al catharsis-ului nu s-ar putea produce dacă privitorul este violentat... mai mult decât trebuie. Rezultatul ar fi doar îndepărtatea acestuia de teatru, pentru că... cine ar accepta să intre în templul Thaliei ca să fie traumatizat și nu fermecat?

Tot în cadrul acestei rigori estetice intră și un alt deziderat nobil: curățirea și înnobilarea limbii. Inițiată și susținută de Academia Franceză, aceasta acțiune a urmărit înlăturarea provincialismelor, a cuvintelor de origine străină și a celor folosite în jargonul popular, din vorbirea literară. Nu întâmplător, specialiștii francezi consideră că arta marilor clasici Racine, Corneille și Moliere a dus la un nivel de desăvârșire, limba franceză. A existat însă și aici, un pericol ulterior. Cu câteva sute de ani mai târziu, în secolul al XX-lea, Noua Critică Franceză (cu Roland Barthes, unul dintre promotori) acuza literații că au păstrat neschimbată, au „înghețat” evoluția limbii. Practic, susțineau aceștia, de la forma lingvistică lăsată de Racine, în limba franceză nu s-a mai schimbat nimic[76].

Mai exista o rigoare estetică, și anume: **regula celor trei unități**. Boileau susținea:

„Dar noi ce ne supunem la legea raţiunii,
Vrem arta să îndrepte şi mersul acţiunii;
Un loc, o zi anume şi un singur fapt deplin

[75] Mihaela Tonitza Iordache și George Banu, *op. cit.*, p. 93
[76] Roland Barthes, *Despre Racine,* Editura pentru Literatura Universală, Colecția Eseuri, București, 1969

Vor ţine pân' la urmă tot teatrul arhiplin"[77].

Unitatea de acțiune se referea la epopee, tragedie și comedie, iar unitatea de loc și timp viza întreg teatrul. Ideea nu era, evident, nouă. Aristotel a fost cel care a susținut faptul că în tragedie acțiunea ar trebui să se producă în limitele unei singure zile, sau chiar ceva mai mult. Însă, dacă analizăm în paralel și problema verosimilității, chestiunea restrângerii timpului la doar o zi, poate părea dificilă. Sigur este că spectatorul din vreme suferea datorită faptului că între două acte puteau trece chiar douăzeci de ani, sau că unul începea într-un colț al lumii și cel de-al doilea în altul. De fapt, această problemă au ridicat-o chiar unii dintre cei mai mari scriitori ai lumii. Și Cervantes, dar și Shakespeare criticau „sărituriile" din timp și spațiu, fără vreo motivație și fără verosimilitate. Numai că, după câteva sute de ani, în secolul al XX-lea, făcea furori teatrul experimental cu timpul său... atemporal, cu spații... greu de definit, sau cu colaje de acțiuni din mai multe povești „lipite" ca într-un joc pentru copiii inteligenți. Dar ce să ne mire... Tocmai ne demonstrase un fizician de renume că timpul și spațiul sunt relative...

O altă rigoare estetică se referea la separația între tragedie, comedie, odă, idilă, satiră, elegie care trebuia să ducă la **puritatea genurilor**. Ideea era că fiecare gen în parte este diferit ca structură și, deci, are reguli diferite. Fiecare din ele își are modelul ideal, iar oricare dintre creatori trebuie să tindă spre idealitate. Datorită faptului că în teatrul antic s-a lucrat în acest sistem, clasicii au adoptat rigorile lor ca pe adevărate modele. Așa se face că scriitori clasici s-au ocupat... doar de o specie literară: Moliere a scris numai comedii, Racine doar tragedii, La Fontaine a devenit un strălucit fabulist, iar La Rochefoucauld și La Bruyere au fost mari moraliști, fideli ideii că orice artist are talent și înclinație pentru un gen anume, iar dacă încearcă să se dezvolte și pe alte paliere își risipește capacitățiile. Bineînțeles că, în frământata epocă modernă, artiștii... au făcut de toate. Cel mai la îndemână ne este modelul lui Umberto Eco, care este scriitor, semiotician, filosof și editor, iar toate cu

[77] Nicolas Boileau, *op. cit.*, p. 54

succes recunoscut pe plan internațional. Modelul anticilor avea să se oprească însă, inainte de secolul al XX-lea; căci încă din Epoca Luminilor începuseră deja să existe mințile enciclopedice.

Ca o trăsatură generală a clasicismului francez a fost instituirea unui sistem de rigori estetice menit să ordoneze gândirea și creația artiștilor. Numai că, atenție: chiar dacă aceste reguli par stricte, neflexibile, în această epocă aveau să apară unele dintre cele mai răsunătoare nume de creatori. Ei au impresionat nu prin exactitatea cu care au respectat regulile, ci prin felul surprinzător, tulburator și unic în care au știut să devină liberi. Căci, cu adevărat, în momentul creației artistul este cu desăvârșire liber. Chintesența artei este diriguirea libertății depline pe un drum al exactității rigorilor.

2.4. Improvizația în comediile lui Molière

Dramaturgul care și-a onorat cel mai mult opera, după parerea lui Boilleau, a fost Molière. Jean Baptiste Poquelin (1622-1673) era fiul unuia dintre tapiţerii curţii regale; absolvent al cursurilor de Drept, acesta a fost pasionat de teatru încă din copilărie. Cunoștea tumultoasa viaţă artistică pariziană și văzuse piesele celor două teatre oficiale. Și aceasta datorită pasiunii bunicului pentru comedie, însă împotriva voinței tatălui. La 21 de ani, în 1643 el renunță la visele de a deveni un onorabil avocat ca să se facă actor. Îi cere tatălui 5000 de livre din moştenirea mamei (aceasta murise încă din copilăria lui) şi îi investeşte în înfiinţarea unui teatru alături de fraţii Bejart. Teatrul se va numi „L'Illustre Theatre". Dar succesul nu apare, pierde toți banii și în 1645 Molière ajunge la închisoarea pentru datornici. După executarea pedepsei, fără să se descurajeze, îşi organizează împreună cu Madelaine Bejart, cu fratele ei Joseph Bejart şi cu câțiva prieteni, o companie cu care va juca în provincie timp de treisprezece ani. Aceasta va fi perioada în care își schimbă numele în Molière (inspirat de denumirea unui sătuc din sudul Franței), iar trupa sa devine, cu adevărat, profesionistă.

Molière a fost în cadrul trupei sale nu numai manager, ci și actor și regizor, apoi dramaturg. Ca regizor, el a urmărit o evoluție a spectacolului cât mai aproape de verosimil, fiind fidel normelor

clasicismului. Ca actor, Molière urmărea o cât mai adevărată și firească interpretare care să convingă privitorii. Ceea ce este foarte important de subliniat e faptul că acest important artist a căutat seară de seară, spectacol de spectacol să-și îmbunătățească creația. De aceea a și avut, încetul cu încetul, succes. A reușit să-și plătească datoriile și, în felul acesta, a putut să plănuiasă revenirea la Paris. Aceasta s-a produs în anul 1659. Pentru că spectacolele lui erau gustate din plin de public, nu a mirat pe nimeni faptul că a intrat și în grațiile fratelui Regelui Soare. Acesta îi acordă protecție, ba mai mult îl prezintă regelui și reginei-mamă.

Ceea ce a urmat a fost un triumf: în fața majestăților lor, trupa sa va prezenta tragedia *Nicomede* de Corneille. Sala a fost entuziastă. Prinzând curaj, Molière mulțumește public suveranului pentru că a acceptat să le vadă creația și solicită îngăduința de a vedea un scurt moment de divertisment, o comedie cu care încântaseră publicul provinciei. Ludovic acceptă, iar actorii joacă *Amorul medic*. Atât de mult i-a plăcut regelui și piesa, dar și jocul lui Molière incât hotărăște pe loc stabilirea trupei la Paris și îi acordă sala de la Petit-Bourbon pe care urma să o împartă cu o trupă de italieni. Molière era în culmea fericirii. Ulterior, pentru că nu dezamăgea cu spectacolele lui, i-a fost atribuită sala de la Palais Royal. Cariera pariziană a lui mergea din plin[78].

Bineînțeles că nu toată lumea era încântată; erau o sumedenie de persoane, fie din trupele concurente, fie din anturajul regelui care îl invidiau și care, pe ascuns, au pus la cale un soi de conspirație împotriva lui. Adevărul este că, artistul a supraviețuit mulți ani în lumea teatrului, dar și a aristocrației franceze datorită faptului că a fost mereu protejat de către Ludovic al XIV-lea. El a fost cel care l-a sfătuit, în 1664, să nu prezinte la palat *Tartuffe*, pentru a nu stârni „cabala bigotilor", cei ce l-ar fi distrus oricând pe acest artist nestăpânit.

Dar pentru ce supăra atât de tare Molière? Poate pentru faptul că avea curajul să aplice regula de bază a comediei: râsul și satira pentru amendarea tarelor umane. Cel care spunea „Toți

[78] Leon Thoorens, *Dosarul Moliere,* Univers, București, 1977, p. 78

oamenii se aseamană prin cuvinte, numai faptele îi deosebesc" a prezentat cu o dură ironie avari, mincinoși, impostori, prețioase-ridicole, lingușitori, și mulți alți „nefericiți" care se îngrămădeau în saloanele regale și în aristocrația franceză. Erau un mare număr de concurenți la titlul de artiști protejați ai regelui, care din invidie îl criticau foarte dur și nejustificat oridecâte ori aveau ocazia. Acestora, Molière le răspundea scriind piese în care și-i lua drept modele. Așa se face că după reprezentația cu *Tartuffe* s-a pornit cel mai mare scandal din cariera sa. Atât de mare încât, în timpul unei plecări a regelui din Paris, clericii au interzis cu desăvârșire reprezentația piesei. Doar venirea regelui a readus textul pe scenele pariziene, și aceasta deoarece Ludovic al XIV-lea avea un vechi război cu oamenii bisericii, pe care dorea cu orice chip să-i domine. Împotriva lui Molière s-a creat chiar un *parti des devots*, un fel de congregație; l-au acuzat chiar că s-a căsătorit cu propria fiică. Motivul era că Amande, care provenea din familia Bejart, și despre care se știa că este sora Madelenei (marea iubire din tinerețea lui Molière) dar se bănuia că era, de fapt, fiica acesteia dintr-o relație cu Ducele de Modena. Cum, tot în tinerețe, dramaturgul și actrița lui avuseseră o cunoscută aventură; gurile rele au profitat și au iscat un scandal de proporții. Regele a fost cel care i-a luat apărarea și, pentru a opri discuțiile a acceptat să fie nașul de botez al primului născut al cuplului. Molière a mai avut un susținător de prestigiu, pe Boileau, cel care a scris numeroase impresii favorabile despre viața și opera dramaturgului.

În istoria universală a teatrului acest mare creator este reținut nu doar pentru dramaturgia sa, ci și pentru faptul că a devenit fondatorul teoriei moderne a artei actorului. Și aceasta deoarece, francezul a pus accentul pe analiza amănunțită a caracterului uman, din care actorul să-și aleagă modelele; studiul trebuia să fie temeinic, pentru ca rezultatul creației să nu fie o formă egală cu interpretul în sine, ci o prezență cu totul nouă, bine determinată, corect însușită și foarte credibilă. Poate și de aceea erau atât de criticați atât el cât și actorii lui; pentru că jucau atât de adevărat, imitau atât de bine caracterele unora sau ale altora, încât privitorii se recunoșteau și pe

ei și faptele lor, satirizate pe scenă. Și totul spre hazul publicului și, ce era cel mai rău, al regelui însuși.

O parte din convingerile sale despre arta actorului au fost enunțate în piesele *Critica școlii nevestelor* (1663) și în *Improvizația de la Versailles* (1664). Iata ce spunea în prima dintre ele, fiind apărătorul principiului aristotelic al verosimilului la care se ajunge prin imitația naturii umane: „Când zugrăveşti figuri de eroi faci ce vrei. Sunt portrete lăsate la cheremul tău în care nimeni nu caută vreo asemănare. Dar dacă vrei să redai supranaturalul n-ai decât să te laşi dus de pornirile unei imaginaţii care-ți dă frâu liber şi care părăseşte lesne tărâmul adevărului, ca să prindă miraculosul. Dar, când zugrăveşti oamenii, trebuie să-i zugrăveşti după natură. Ţi se cere ca portretele să semene cu modelele lor vii şi n-ai făcut nimic dacă nu ţi-ai zugrăvit contemporanii în aşa fel încât să poată fi recunoscuţi”[79]. Cum spuneam, poate că prea asemănarea cu realitatea timpurilor acelea supăra. Dar trebuie adus aici un amendament: Molière a rămas pentru toate epocile care au urmat ca un model în dramaturgie, succesul lui nu a pălit odată cu trecerea timpului, chiar dacă, „modelele” sale... nu mai trăiau de mult. Și azi, în toate colțurile lumii, dramaturgia sa e considerată a fi un pilon al teatrului. Se pune întrebarea cum a fost posibil acest lucru. Răspunsul vine de la filosoful materialist D.Diderot, cel ce a statuat principiul paradoxului în arta actorului: atunci când vorbea despre Harpagon şi Tartuffe spunea: „ (...) au fost făcuţi după toţi Toinarzii şi toţi Grizelli din lume; au trăsăturile lor cele mai generale şi mai de seamă, dar nu sunt portretele exacte ale nimănui; de aceea nimeni nu se recunoaşte exact în ei”[80]. Așadar acesta era secretul marelui dramaturg: faptul că a reușit să extragă din viață lucrurile esnțiale, iar din caracterele umane acele trăsături general umane. Doar acestea, fibrele ascunse, conținute și determinante ale fiintei umane pot duce la recompunerea altora, ce astfel devin personaje dramatice. Iar pentru că datele conținute sunt determinante pentru o întreagă categorie caracteriologică, acestea devin arhetipuri. Așa se face că

[79] Jean-Baptiste Poquelin de Moliere, *Opere. Critica şcolii nevestelor*, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 145

[80] Denis Diderot,, *Paradox despre actor,* Nemira, București, 2010

atunci când vorbim despre Avarul (de exemplu) avem în față, fiecare din noi, reprezentarea proprie asupra unei ființe pe care, fără doar și poate, am întâlnit-o măcar o dată în viață; iar acest lucru face ca personajul sa ajungă imediat la noi, iar mesajul piesei să ne parvină mult mai ușor.

Desigur, nu era întâmplător faptul că Molière lucra așa; doar pornise alături de actorii italieni de Commedia dell"Arte și, să nu uităm că faima și-a câștigat-o scriind și jucând piese inspirate din... comedia italiană. Desigur poveștile îi aparțineau (nu a respectat vreo canava anumită) dar construcția personajelor, din acea zonă venea cu siguranță. În rest, improvizația era la ea acasă, în spectacolele trupei lui.

Aserțiunea de mai sus este explicată de autorul însuși într-o celebră piesă: *Improvizația de la Versailles*. Autorul a ales tehnica teatrului în teatru (folosită și de Shakespeare în *Visul unei nopți de vara* și *Hamlet*) pentru a-și expune proprile idei despre teatru și arta actorului. Folosește (pentru veridicitate) chiar numele actorilor trupei; trama e simplă: problema urgentă care se ivește în viața teatrului său atunci când trebuie să prezinte, în numai două ore, un text abia primit, în fața regelui. Cu toate greutățile momentului, Molière își păstrează calmul și profită de ocazie ca să expună principiile sale importante: „Dumneata joci rolul poetului şi trebuie să intri în pielea personajului, să-i scoţi în evidenţă aerul pedant pe care îl au cei ce sunt în legătură cu lumea bună."[81]; „Dumneata joci un om cinstit, un om de lume (…) Să-ţi iei o înfăţişare aşezată, o voce naturală şi să gesticulezi cât mai puţin cu putinţă."; „ …reprezentând un personaj care este atât de potrivnic firii dumitale, cu atât mai mult dovedeşti că eşti o neîntrecută actriţă. Aşadar, încearcă să-ţi însuşeşti cât mai bine caracterul rolurilor dumitale şi să-ţi închipui că eşti ceea ce reprezinţi"[82]. Iată unele dintre rigorile esențiale ale artei actorului dintotdeauna. Practic, cu metodă sau fără, în secolul al XXI-lea sau în urmă cu patru sute de ani... actorul cam tot aceleași lucruri trebuie

[81] Jean-Baptiste Poquelin de Moliere, *Opere. Improvizaţia de la Versailles,* E.S.P.L.A., București, 1955, p. 175
[82] *Ibidem*, p. 175

să urmărească: studierea vieții, a oamenilor, a caracterelor lor și descoperirea datelor definitorii ale acestora, apoi redarea către spectator prin mijloacele de expresie pe care le deține (vorbire, mișcare) cât mai adevărat cu putință. Atenție însă: autorul face o distinctie clară între „naturaleţea" jocului scenic ce se bazează pe asemănarea de structură între actor şi personaj (mai târziu s-a spus că un astfel de actor senumește „de personalitate") şi „naturaleţea" fiinţării scenice în cazul unui personaj construit pe baza unei observaţii atente, când trebuie să intervină şi „virtuozitatea" mijloacelor, iar actorul ca ființă devine greu de recunoscut (așa numitul actor „proteic"). Autorul spune către actrița sa, domnișoara Bèjart care trebuia să interpreteze rolul unei femei ce-şi închipuie că totul i se cuvine, „veşnic baricadată cu mândrie îndărătul unei calpe smerenii, privind de sus pe fiecare": „Dumneata! trebuie să ai mereu acel caracter în faţa ochilor ca să-i poţi reda mai bine schimonoselile"; spre deosebire de o asemănare prea mare cu rolul (de unde vine și ideea de emploi) care îi venea mânuşă doamnei Du Croisy: „Dumneata joci rolul uneia dintre acele fiinţe care hiritisesc mieros în dreapta şi stânga, dar care, în treacăt, înţeapă cu limba şi care cade în adâncă mâhnire ori de câte ori aude vorbind de bine pe aproapele lor. Cred că acest rol te prinde"[83]. Iar peste toate, regizorul urmărea adevărul cu orice chip: „Nu ți-am spus că trebuie să joci un rol natural?".

Secolul al XX-lea a adus, e drept, multe schimbari în optica artei actorului. Distinsa profesoară Adriana Popovici vorbește despre acest subiect sintetizând, de fapt, metoda de lucru modernă care nu parcurge pașii în direcția dată de dramaturgul francez: „*A intra în pielea personajului* este o expresie încă utilizată curent. Întregul mod (al lui Molière) de a exprima problemele actoriceşti caracterizează ceea ce am putea numi şcoala „clasică", „tradiţională" sau, mai bine zis, şcoala veche de actorie. Tot ce apare aici ca indicaţie pentru ceea ce trebuie făcut, este acum exemplu pentru ceea ce nu trebuie făcut: să joci conform cu un „personaj" preconceput care există dinainte şi în a cărui piele trebuie să „intri"; să consideri personajul

[83] *Ibidem*, p. 176

tău ca făcând parte dintr-o categorie, un tip fix pe care el îl reprezintă; să te adaptezi printr-o anumită tehnică acestui model preexistent; sau, dimpotrivă, să joci în contre-emploi, adică dând dovadă de virtuozitate; să te conduci după indicaţia „fă ca mine" a profesorului sau regizorului, adică să imiţi („Uită-te bine şi reţine", zice Molière); „a fi natural" să fie o modalitate la fel de tehnică ca şi a fi „marchiz" sau alt „caracter" – adică actorul are două posibilităţi: „s-o ia" natural sau compus, artificial, „făcut". Ceea ce duce la paradoxul de a fi în mod natural artificial sau mai exact: de a fi artificial în mod natural ..."[84]. Observația se referă la faptul că, lucrând mult înaintea marilor descoperiri din pedagogia teatrală, Molière, influențat puternic de teatrul de reprezentare, cunoscând masca și istoria ei, nu putea să modifice într-atât teatrul încât să rivalizeze cu, de exemplu, Sistemul stanislavski-an... Îi despărțeau, totuși, trei sute de ani. Cu toate acestea, Molière are marele merit de a încerca să păstreze în arta scenică o rigoare desăvârșită, dar și, paradoxal să păstreze libertatea improvizației ca etapă esențială a procesului de creație artistică.

Spunem că Molière a păstrat rigori estetice și demonstrăm acest lucru. Dar, cu riscul de a deveni „paradoxali", cu teama de a nu contrazice propria analiză trebuie dat un fragment dintr-o piesă celebră, pe care un personaj o spune cu năduf: „Ştiţi că sunteţi nostimi cu regulile voastre, care sunt bune doar ca să-i puneţi în încurcătură pe ignoranţi şi să ne pisaţi pe noi toată ziua! Dacă ne-am lua după ce spuneţi, s-ar zice că regulile acestea ale artei ar fi taina-tainelor! Şi totuşi, nu-s decât câteva observaţii la îndemâna oricui, pe care o minte sănătoasă le-a făcut asupra pricinilor ce-ar putea scădea preţul desfătării cu aceste poeme. Şi aceeaşi judecată sănătoasă care a făcut odinioară aceste observaţii, le poate face lesne în fiecare zi, fără ajutorul lui Horaţiu şi al lui Aristotel. Aş vrea grozav să ştiu şi eu dacă nu cumva principala regulă, regula regulilor, este tocmai regula de a plăcea şi dacă o piesă de teatru care şi-a atins ţelul acesta n-a urmat drumul cel bun? Sau vreţi poate să-şi fure toată lumea căciula jucându-se de-a regulile în loc să fie

[84] Adriana Marina Popovici, *Lungul drum al teatrului către sine*, Anima, București, 2000, p.100

fiecare judecătorul plăcerii pe care i-o dă opera?”[85], iar un alt personaj completează: „Urania: Tocmai cei care vorbesc mai mult de reguli şi care le cunosc mai bine ca toţi, fac comedii care nu plac nimănui”[86]. E foarte interesant de analizat acest aspect, căci el vorbește foarte clar despre libertatea pe care și-o dorea autorul. E drept că se ia în calcul, de exemplu, neamestecul genurilor, iar Molière și-a permis să susțină (în *Amorul medic*) că teatrul, muzica și dansul trebuie să se unească; a și participat, alături de prietenul să Jean Baptiste Lully la compunerea a două opere, prezentate la Versailles sub titlul *Comediile galante*. Sau faptul că a preluat măști din Commedia dell’Arte pe care le-a folosit doar ca structură, căci le-a modificat îmbunătățindu-le traseul psihologic. A scris despre dragoste cu... furie, a vorbit despre patimi, cu patimă, a răspuns detractorilor săi nu cu prefețe la alte piese (așa cum se obișnuia) ci chiar cu o piesă de teatru în sine. S-a luptat cu lumea scriind piese și a vrut să schimbe realitatea, construind o alta pe scenă. A avut atâta energie și talent încât... libertatea sa creatoare nu s-a putut lăsa condusă de rigori mult prea exacte. A reușit să-l convingă chiar și pe Boilleau, păstrătorul normelor, care nu numai că l-a apreciat, dar l-a și apărat în momente dificile. Și toate astea pentru că Molière a fost un spirit liber, un luptător și un căutător. A respectat însă, cu sfințenie „regula regulilor” (așa cum a formulat-o chiar el), anume de a căuta verosimilul pentru ca o operă să ajungă la spectator. Numai în acest fel, oglinda magică era îndreptată către sală. Se pare că a reușit, dacă ne gândim cât de violent au reacționat... cei vizați. Molière a folosit rigorile ca puncte de pornire, dar a avut curajul să construiasca altele noi. Iar norma sa de bază a devenit libertatea. Improvizația i-a adus libertate spiritului.

2.5. Declinul improvizației de tip commedia dell”arte

Spectacolul de improvizație a avut epoca lui de glorie. Apărut odată cu forma comediei antice, acesta va ajunge în perioada

[85] J.B.P de Moliere, *Opere. Critica şcolii nevestelor*, 1955, p. 148
[86] *Ibidem*, p. 148

medievală la un nivel de amplitudine maximă. Astfel, pornind din Italia, se va răspândi în întreaga Europă: în Anglia, Spania, Germania, Austria, Boemia, Polonia, chiar şi în îndepărtata Rusie, dar mai ales în Franţa; tipul de comedie bazată pe improvizație și mască va încânta publicul de diversă condiție. Odată cu începutul clasicismului rigorile se schimbă. Datorită faptului că „este o perioadă fundamentală în cultură în care se dezvoltă spiritul critic; prin raţionalizare şi esenţializare, el ajunge în mod firesc, istoric şi spiritual, la formularea unei metodologii traduse apoi în reguli şi principii”[87], din punct de vedere estetic, scopurile și mijloacele operei de artă devin altele. Dar chiar și așa, și în timpurile clasicismului, spectacolul de Commedia dell'Arte mai avea căutare. Să nu uităm că însuși Regele Soare se delecta la comediile italienilor ce împărțeau sala de la Petit-Bourbon cu Molière. Acesta din urmă s-a inspirat, în conceperea pieselor sale, așa cum am demonstrat, din structura de bază a canavalelor dell'Arte. Improvizația era modul de creație din acea vreme. Numai că, odată cu trecerea timpului, cu diversificarea gustului publicului, cu dorința de experimentare și de nou care a mobilizat permanent pe creatorul de teatru... convenția teatrală se va modifica, încetul cu încetul până când...

Ne aflăm în anul 1699, ultimul an al secolului al XVII-lea, când un excelent actor de Commedia dell'Arte, regizor, sfătuitor al actorilor, cronicar, avocat, om de vastă cultură şi talentat dramaturg, publică prima poetică italiană a artei actorului: *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie.* Andrea Perrucci, care a cunoscut și o perioadă înfloritoare a improvizației dell'arte intuiește faptul că aceasta se apropie de declin. Și aceasta deoarece, actorii (care între timp deveniseră profesioniști, cu un statut recunoscut și ceva mai respectat de societate), din dorința de a câștiga cât mai mult și din... comoditate, încep să învețe texte deja jucate, să se axeze mai mult pe spectaculosul formei și mai puțin pe fondul artistic. Așa se face că se folosesc din ce în ce mai mult de artificii care să uimească privitorii, și se depărtează din ce în ce mai drastic de adevăr, firesc și profunzime. Începe să dispară bunul simț

[87] Michaela Tonitza Iordache și George Banu, *op. cit.*, p. 44

(lucru amendat chiar de Boilleau), iar spectacolul devine mai mult o frescă, ce pierde substanța sa umană. Perrucci realizează faptul că legile care ar fi trebuit doar să coordoneze spectacolul de improvizație sunt înlocuite de reguli care prevăd o construcție de dinainte stabilită; spectacolul nu mai este, de fapt, improvizație ci se apropie din ce în ce mai mult de convenția: teatru de autor.

În felul acesta, tratatul său are darul de a reaminti, restabili și readuce în atenția creatorilor normele de bază ale improvizației. Încercarea sa nu era prima de acest gen; să ne amintim că au fost numeroși actorii care au scris despre arta pe care au slujit-o cu dăruire: Nicolo Barbieri, zis Beltrame: *Discurs familiar*, Pier Maria Cecchini: *Discurs despre arta comică și felul de a juca bine*, *Roadele comediilor moderne*, Giovani Battista Andreini: *Justificări la acuzaţiile aduse comediei*, Francesco Andreini: *Vitejiile căpitanului Spavento*, Isabella Andreini: *Scrieri*, Domenico Bruni: *Prologuri*, *Replici pentru scenă*, Lorenzo Franciosini: *Rodomontade spaniole*, Placido Adriani: *Îndreptar de idei comice*, Flamino Scala: *Teatrul povestirilor pentru scenă*, Camillo Scaliggeri (călugăr, organist la mănăstirea San Michele in Bosco din Bologna): *Plăcerile orașului* ș.a.[88].

Din dorința de a păstra spectacolul de improvizație nealterat, Andrea Perrucci amintește regulile de bază: păstrarea caracterului și a măștii, urmărirea unei povești (canava) care să nu se abată de la cele acreditate, studierea accentelor, a particularităților de limbaj, a cuvintelor cheie propri fiecărui personaj în parte, învățarea mijloacelor de expresie corporală, cunoașterea anumitor texte (verificate de către marii actori) care adăugate textelor improvizate dau strălucire. În Commedia dell'Arte, textele scurte se numeau Idei, iar cele mai lungi, Solilocuri - Monoloage. Acestea se puteau folosi în orice situație ce se năștea pe scenă, dar plasarea lor ținea de talentul improvizatorului. Unele deveniseră atât de celebre, încât nu li se mai știa proveniența. Perrucci insista asupra faptului că actorul trebuia să știe foarte bine ce scenă vrea să facă, ascultându-l pe conducătorul de joc care avea grijă să orchestreze foarte bine jocul tuturor actorilor. În acest fel nu exista riscul ca cineva să joace „de

[88] Olga Mărculescu, *op. cit.*, pp. 561-563

capul lui"; în plus, la fiecare intrare în scenă, actorul era invitat să pornească cu un monolog care avea darul să îl prezinte și pe el și situația în care se afla: întâia intrare a Amorezului îndrăgit, întâia intrare a Amorezului nemărturisit, întâia intrare a Amorezului dispreţuit, întâia intrare a Amorezului mâniat, împotriva lui Amor, împotriva Fortunei, lecuit de amor, sosit într-un oraş străin, întors în patrie la femeia iubită ș.a. Autorul pledează pentru păstrarea acestui sistem și, chiar îi amenda pe cei ce greșeau: „Când am mustrat pe unul din ei, care la început trebuind să facă o intrare de amorez nemărturisit, a făcut-o pe cea de amorez îngăduit, mi-a spus: Ei şi ce mare lucru, ajunge că mi s-a strigat Bravo!; şi nu şi-a dat seama că aceia care i-au strigat Bravo! nu ştiau cum merge firul intrigii; dar când l-au aflat, l-au socotit ca pe un măgar și, înţelegând ei greşeala, i-ar fi luat îndărăt acel Bravo! de-ar fi putut!"[89]

Pentru ca să fie un bun improvizator, actorul era invitat să citească. Nu numai textele și regulile specifice, dar și retorică, gramatică, și chiar alte cărți științifice. Și toate acestea nu doar de dragul cunoașterii, ci pentru ca să câștige spontaneitate, inspirație, limbaj care să abunde în figuri de stil, vocabular bogat. Chiar dacă existau actori pe care i-a ajutat natura, spunea autorul, și le-a dat „limbă ageră de felul lor", aceștia nu trebuiau să se bazeze doar pe datele personale ci erau datori să se și perfecționeze. Puteau afla astfel idei, fraze, versuri ale marilor poeți și scriitori, le puteau reține și apoi le puteau plasa în locurile cele mai potrivite pentru a deveni unici și foarte interesanți.

Andrea Perrucci îi sfătuia apoi pe actori să se oprească după câte un spectacol reușit și să noteze scenele născute prin improvizație, care se dovediseră a avea succes, pentru ca să le poată folosi și cu altă ocazie. Dar, cu toate acestea, cu toate eforturile facute de unii dintre conducătorii trupelor, de anumiti actori de mare valoare, spectacolul de improvizație se apropia de final. În Italia începea să capete strălucire textul scris.

La aproape cincizeci de ani după apariția cărții lui Perrucci, avea sa se nască o acerba polemică între doi autori foarte cunoscuți:

[89] Andrea Perrucci, *op. cit.*, p. 159

Carlo Goldoni, cel mai strălucit reprezentant al comediei culte italiene, și Carlo Gozzi, un nostalgic al Commediei dell'Arte. Acesta din urmă considera spectacolul de improvizație o valoare națională. Își doreste să o conserve cu orice preț. De aceea, în scrierile sale, pastrează personajele fixe, pe care le pune să acționeze după o canava stabilită, le lasă momente de improvizație, presară glume, monoloage, tirade, dialoguri spirituale, în stilul Commediei. Chiar dacă își plasează acțiunea într-un univers fantastic, desfășurarea narațiunii nu se departează de structura spectacolului de improvizație.

Încercarea sa, însă, nu va avea efectul scontat. Lumea mergea înainte. Se ridica Goldoni, se facea cunoscut si iubit, chiar dacă era crunt atacat. Avea să părăsească Italia și să cunoască succesul în Franța. Până atunci însă, în 40 de ani de activitate a scris peste două sute de lucrări dramatice importante, tragedii, drame, piese de carnaval, farse, intermezzo-uri şi o sută patruzeci și nouă de comedii. Un personaj al său declara (o idee manifest a autorului): „Nu mai merge cu Comedia. Lumea s-a plictisit să vadă mereu aceleaşi lucruri, să audă mereu aceleaşi cuvinte. Publicul ştie ce o să spună Arlechino chiar mai înainte ca el să deschidă gura."[90], iar în *Memoriile* sale publicate în 1787 scrie: „Haide, e timpul să încerc reforma plănuită de atâta vreme. Da, trebuie să tratez subiecte de caracter, de aici începe comedia de calitate, aşa şi-a început marele Moliére cariera şi a ajuns la gradul de perfecţiune pe care anticii ni l-au indicat şi pe care modernii nu l-au atins"[91]. Reforma sa avea să aducă teatrul cu un pas înainte. Păstrează caracterele dar le dezvoltă, asemenea lui Moliere, psihologia. Î apropie de verosimilul lui Aristotel, prin „revenirea" la viață. Scoate masca actorilor pe care îi invită să se bazeze pe mimica proprie feței lor. Îi îndrumă să gândească pentru ca să convingă spectatorii, să păstreze neschimbat textul dramatic și mise-en-scena regizorală. Povesteşte în *Memorii* un episod interesant: fiind invitat la Roma (el a trăit și a lucrat la Veneția) la teatrul Tordinona ca să pună în scenă

[90] Carlo Goldoni, *Teatrul comic,* E.S.P.L.A., București, 1959, p. 241
[91] Carlo Goldoni, *Memorii*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 174

un spectacol după o piesă proprie, s-a descurajat când a aflat că actorii pe care îi avea la dispoziţie jucaseră numai cu improvizaţie cu mască. Însă, după o scurtă explicaţie, actorul specializat în Pulcinella îl surprinde cu răspunsul său: „Ei bine, nu vă supăraţi, domnule, noi nu suntem marionete, avem destulă pricepere şi destulă memorie; să vedem, despre ce e vorba”[92]. Și în felul acesta, Goldoni avea să-și cucerească actorii și spectatorii. A revoluționat teatrul, l-a apropiat de verosimil, necesar și de bun simț. Și a mai introdus o noutate esențială. Dacă în Commedia dell'Arte actorul juca fiind conștient că spectatorul există, relaționa cu el și i se adresa lui, în comedia nouă, Goldoni cerea: „să-şi închipuie când e pe scenă, că e singur și că nu-l vede şi nu-l aude nimeni”. Din punctul de vedere al convenției teatrale, schimbarea era radicală. Drumul spectacolului de improvizație se încheia.

De fapt, nu numai teatrul se schimba. În Europa lumea se schimba radical. Începeau marile mișcări populare, revoluțiile burgheze aveau să modifice fața lumii. Gustul publicului era altul.

În Germania, de exemplu, în secolul al XVIII-lea au existat mai multe centre teatrale importante (determinate de farâmițarea politică): Leipzig, Hamburg, Mannheim, Berlin, Weimar, München. La Leipzig, de exemplu, în 1727, pe scena teatrului condus de două importante personalități: actrița Caroline Neuber și profesorul J.C.Gottsched, era ars simbolic manechinul lui Hans Würst, un personaj popular din farsele de carnaval, care, într-o formă teatrală asemănătoare Commediei dell'Arte, făcea deliciul publicului. Și aici, drumul improvizației se încheia, făcând loc, spectacolului de autor.

În evoluția teatrală aveau să vină, pe rând, romantismul și apoi realismul. Spectacolul de improvizație urma să devină doar o amintire... dintr-un timp trecut în care libertatea era dirijată de rigori și nu îngrădită. I-au trebuit mulți ani omenirii până când să își reamintească faptul că nu normele dau viață oglinzii, că inefabilul artei ține de suflet și de trăirea creatorului. Că actorul, regizorul, muzicianul, coregraful, scenograful au nevoie de reguli doar pentru ca să se poziționeze corect față de viziunea estetică; în rest, în

[92] *Ibidem*, p. 291

momentul creației artistul este cu desăvârșire liber. Sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea aduceau, din nou, libertatea în onoranta poziție de chintesență a artei.

3. Improvizația în timpurile moderne

Ne aflăm în excursul nostru prin cronologia spectacolelor de improvizație, la sfârșitul secolul al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea. Frământată perioadă, tulburătoare și, mai ales, „avântată". Economia se dezvoltă sub toate aspectele, știința capată noi dimensiuni, arta capătă noi și originale aspecte, filosofia susține dezvoltarea omului, iar, din punct de vedere politic, revoluții, războaie, conflagrații... toate se aglomerează într-un interval scurt de timp. Deși se garanta nu numai independența statelor, dar și libertatea individuală, omenirea face, acum, greșeli care o vor costa mult.

În ceea ce privește dezvoltarea și evoluția societății omenești, educația face pași importanți. Marile centre universitare devin adevărate rampe de lansare în toate domeniile. Nu numai tehnica se manifestă plenar, ci și arta capătă noi dimensiuni.

În plan filosofic, rămăsese puternic glasul materialiștilor din secolul al XVIII-lea, cei ce luptaseră pentru eliberarea spiritului uman. Diderot ce vorbise despre poezia dramatică, despre arta teatrului, sau despre simțurile persoanelor cu dizabilități (într-o celebră scriere *Scrisoare despre orbi spre folosința celor care văd*), sau Holbach, cel ce studiase *Sistemul social*, Helvetius care, în *Despre om,* pledase pentru libertatea ființei, ori LaMettrie ce scrisese despre *Omul mașină*, toți se aplecaseră cu atentă observație asupra necesităților, valențelor și posibilităților ființei umane. Ideea generală era că acesta e o ființă superioară, cu profunzimi și sensibilitate tulburătoare, care, pentru a se manifesta plenar, trebuie lăsată să trăiască liber.

Însă, în această epocă, lucrurile nu se vor opri aici: Kant și Hegel domină gândirea, susținând statuarea legilor morale, Herbart fundamentează psihologia modernă, Jung „tulbură" psihanaliza, LeBon se ocupă de probleme de psihologie socială, Nietsche

visează la perfecțiunea spirituală către care trebuie să tindă omul, iar Durkheim se ocupă de diviziunea muncii sociale și pledează pentru respectarea individului. Apar Marx și Engels, ce stabilesc bazele comunismului utopic. În România, Vasile Conta publică teoria „ondulațiunii universale", Titu Maiorescu afirma că filosofia este integratoare (întemeindu-se pe relația cu toate științele), Mihail Dragomirescu face „știința literaturii" și formează o mare pleiadă de scriitori, Alice Voinescu își susține teza de doctorat în teoria neokantiană, iar Nicolae Margineanu analizează ființa umană raportată la social ș.a.

Din punctul de vedere al literaturii, în aceasta perioadă, se vor manifesta trei curente distincte: romantismul, realismul și naturalismul. Unii reprezentanți ai primului dintre ele - Novalis, Schiller și Heine în Germania; Byron și Shelley în Anglia; Leopardi și Manzoni în Italia; Victor Hugo și Alfred de Musset în Franța; Pușkin și Lermontov în Rusia; Edgar Allen Poe în America; Eminescu, Alecsandri și Negruzzi în România - vor oferi lucrări excepționale, adevărate puncte de referință pentru evoluția ulterioară a culturii.

Acest curent va fi detronat, însă, odată cu apariția unei scrieri-manifest a lui Victor Hugo, în prefața sa de la Cromwell, în care respingea idealurile de „noblețe", „bun gust", „grație" și „selectivitate", pentru a le înlocui cu „natura" și „adevărul". Așa se face că scriitorii epocii vor căuta reprezentarea veridică a realității, a detaliilor, descrierea cadrului social fără idealizare ș.a. Stendhal și Balzac în Franța; Dickens și Thackeray în Anglia; Gogol, Cehov și Dostoievski în Rusia; Ibsen și Bjornson în Țările Scandinave; Mark Twain în America, sau Caragiale, Slavici și Rebreanu în România, vor impresiona cititorii cu scrierile lor.

Se va manifesta, însă, ca o urmare firească și naturalismul. Acesta va prezenta viața mai amănunțit, ființa umană cu procesele psihice analizate în detaliu. Emile Zola, Gerhardt Hauptmann sau August Strindberg vor deveni nume importante ale literaturii.

Secolul al XX-lea, pornit furtunos cu mișcări sociale de amploare, cu schimbări radicale, va deveni, din punct de vedere cultural, o epocă a deplinei manifestări spirituale a ființei umane. Practic, se va experimenta... tot ce a visat sau și-a dorit vreodată

omul. Idealul și realul, sublimul și urâtul, candoarea și violența, naturalul și suprarealul, absurdul și grotescul, toate se vor împleti ca într-o sarabandă amețitoare. Între Paris, Moscova, Londra, New York sau Berlin nu va mai exista nicio graniță, atunci când vorbim despre spirit și manifestarea lui plenară, care este cultura. Acest secol întrece în strălucire și derizoriu, în lumină și întuneric, în forță și slăbiciune, tot ceea ce se făcuse până atunci.

Dar teatrul? A ținut acesta pasul cu viteza uluitoare a schimbărilor societății și a individului? Înclinăm să spunem că da, dacă ne gândim că, după plina desfășurare a teatrului romantic, cu eroul său încărcat de lauri, avea să apară, spre sfârșitul secolului al XIX-lea un adevărat curent novator.

Primul salt îl va face Ducele de Saxa-Meiningen, cu trupa sa de actori, alături de care încearcă să aducă aproape de real un teatru ce devenise sclavul formei în detrimentul fondului. Ducele (pasionat de literatura dramatică, dar și de viața scenei) va deveni fidel crezului realismului, care dorea ca teatrul să revină ceea ce fusese cândva: oglinda realității. Așa se face că regizorul și managerul trupei de la Meiningen se va ocupa nu doar de eroii principali, ci și de actorii din planul al doilea, pe care îi va invita să își construiască, să își gândească o viață continuă în evoluția spectacolului. În felul acesta, teatrul propus de germani devine, o fărâmă de viață.

Un alt mare merit al ducelui va fi și faptul că va influența o întreagă mișcare europeană. André Antoine avea să întemeieze, în 1887, o companie numită *Teatrul liber*. Deși are rezerve în ceea ce privește viziunea celor de la Meiningen (reproșându-le decorurile și costumele prea minuțioase, detaliate și greoaie), francezul va dezvolta și el întoarcerea la „adevăr”, evitând stilul declamator al romantismului, căutând verosimilul și naturalul. Tocmai din dorința aceasta, devine adeptul naturalismului propunând spectacole în care abundă... viața. Mirosuri puternice, hălci de carne sângerânde, mâncare gătită... reală, animale mici și mari care cotcodăcesc pe brazde de pământ aduse în spațiul scenic, toate „componentele” senzoriale erau, practic, prezente pe scenă. Iar spectatorul era

invitat ca prin participarea lui afectivă, emoțională să completeze acest tablou... vivant.

Tot în această perioadă, dar în Austria, Max Reinhardt introducea în *Teatrul nou* o lume de vis, în care natura, sentimentele și idealurile umane se împleteau ca într-o poveste. Culori, lumini, sunete, toate realizau un spectacol aparte. Regizorul a rămas în istoria spectacolului și pentru faptul că a utilat teatrul cu... tot ceea ce se putea la momentul respectiv: scenă turnantă, sistem complex de lumini, rezolvări ingenioase ale decorului, spații inovatoare ș.a.

Numai că, dincolo de toate inovațiile tehnice incontestabile, direcțiile, tendințele și viziunile estetice, epoca la care facem referire a adus, de fapt, o deosebită dezvoltare a artei actorului. Acesta a fost, practic, scopul suprem al teoreticienilor și practicienilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea și, mai apoi, în secolul al XX-lea.

3.1. Drumul actorului către esența artei sale

Într-o încercare de sistematizare a evoluției artei actorului, se pot distinge două direcții fundamentale, care au mers într-un fel de traseu sinusoidal, umăr la umăr, de-a lungul istoriei teatrului. Diferența dintre ele a fost dată, de fapt, de direcția de apropiere a actorului către personajul pe care îl avea de interpretat. Astfel, la o privire de ansamblu se poate spune că cele două abordări ar putea fi: de la exterior, către interior (sau mai bine spus: de la formă, către fond) și de la interior către exterior (sau de la fond, către formă). Dar nu numai acesta poate fi criteriul de analiză; deoarece, și finalitatea estetică se poate socoti în măsură să facă departajarea. Prin urmare putem spune că există: actorul de reprezentare, precum și cel de identificare. Primul este cel care își ia personajul drept chip, mască, formă pe care îl studiază în cel mai mic detaliu, pentru a putea apoi să îl reprezinte în fața spectatorilor. De aici apare și numele teatrului de reprezentare. Cel de-al doilea, face un lung și profund traseu de autodescoperire, de autocăutare în noua realitate scenică ce i se propune, pe care apoi și-o asumă, pentru ca, în felul acesta, „personajul” să se nască organic și natural în ființa sa; mai exact, să

se identifice cu rolul pe care îl are. Acest tip de teatru se mai numește: de identificare.

Interesant este faptul că indiferent de timpul istoric, de spațiile geografice, de diferențele de cultură, educație, dezvoltare socială sau economică, teatrul a traversat (oarecum) aceste două trasee. Fie că vorbim despre actorul teatrului ritual, de cel al teatrului popular, apoi, religios, cult, de carnaval, sau de teatru comunitar, din punct de vedere estetic, chiar cu toate diferențele inerente, actorul s-a supus acelorași reguli. Fie că a avut geniu, sau doar prezență de spirit, fie ca a fost doar simplu executant, sau excelent reprezentant al artei sale, actorul s-a supus acestor rigori. O trecere in revistă a drumului celor, să spunem generic: doi actori, este foarte necesară în analiza noastră.

3.1.1. Specificul artei actorului de reprezentare

În filosofia antică greacă, Platon era cel care considera teatrul ca fiind o artă inferioară. Și aceasta deoarece, el vedea lumea sensibilă ca pe o copie imperfectă a lumii transcendentale, a ideilor. În acest context, arta era văzută ca o imitaţie a lumii reale, o copie înşelătoare, o imitare imperfectă a unei alte imperfecte imitaţii. Drumul către spaţiul fundamental, al idealității perfecte (de fapt, inaccesibil oamenilor), devenea, în felul acesta, viciat. Așa se face că filosoful considera poezia imitativă foarte periculoasă, dată fiind puterea acesteia de a declanşa pornirile pasionale ale oamenilor, care-i puteau duce la îndepărtarea de echilibrul oferit de raţiune, afectând principiile moralităţii ca urmare a degradării psihice. În plus, din cauza acestei imitaţii grosolane şi periculoase, educaţia tinerilor putea fi infestată cu idei amorale şi degradante privitoare la zei şi eroi. În concluzie, acei cărora „zeul luându-le minţile”[93] le-a dat nevoia de a scrie, poeţii, erau alugaţi din cetatea utopic-ideală a filosofului.

Au existat însă, numeroși, de altfel, admiratori ai acestei „imitații”. Nu își doreau „smintirea” minților, ci găsirea bunei dispoziții.

[93] Platon, *Opere,* vol. VI, Editura Științifică şi Enciclopedică, București, 1986

Ei au acceptat imitația fie a chipurilor de oameni, sau a caracterelor celor care demonstrau... o anormalitate. Iar aceștia trebuiau „îndreptați" prin râsul comunității. Așa se face că în epoca antică greacă și romană s-a format un adevărat stil de spectacol, practicat de mimii şi histrionii romani. Un fel de strămoşi ai circarilor de azi. Dar cei mai corecţi adepţi ai teatrului de mască au fost (așa cum am analizat deja pe larg) actorii Commediei dell'Arte. În epoca medievală europeană aceştia au făcut o adevărată modă. Erau nelipsiţi de la palatele nobililor sau de la sărbătorile populare. Trupele colindau lumea întreagă, încântau publicul şi reuşeau performanţa de a trăi din arta lor. Vorbim chiar de o primă formă bine pusă la punct de organizare profesionistă a unei trupe teatrale. Un lucru este sigur: actorii Commediei dell'Arte erau iubiţi, apreciaţi şi respectaţi, iar arta lor se încadrează în categoria teatrului de reprezentare.

Mărturie stă o întâmplare inedită povestită de Dario Fo în *Mic tratat de artă actoricească*. „Se spune că, în trecere prin Veneţia, regele Henric al III-lea rămâne încântat de isteţimea şi spontaneitatea trupei de teatru Geloso. Atât de încântat, încât le face acestora o invitaţie la Paris (în invitaţie, ambasadorul de la Veneţia solicita direct Dogelui favoarea de a găzdui la Paris pentru o perioadă îndelungată compania cu pricina). Dogele acceptă şi imediat Republica Veneţiană va organiza călătoria pregătind o caravană cu un mare număr de căruţe şi trăsuri. Gelosii pleacă spre Paris dar, la jumătatea drumului, o bandă de hughenoţi (protestanţi ai Franţei) îi capturează (fireşte pe fondul conflictelor deschise, în acea vreme, între romano-catolici şi protestanţi). Scrisoarea pe care o primeşte ulterior Henric al III-lea suna cam aşa: „Dacă vrei să-ţi înapoiem actorii, eliberează-i pe toţi fraţii noştri hughenoţi prizonieri în închisorile din Franţa, plus suma de 10.000 florini de aur şi 5.000 de argint, altminteri vei primi numai capetele lor". Deznodământul: Henric al III-lea eliberează deţinuţii, plăteşte recompensa şi eliberează actorii. Un cronicar al timpului, comenta: „Dacă ar fi trebuit să-l elibereze pe primul ministru, patru consuli şi trei mareşali, Henric al III-lea i-ar fi lăsat liniştit pe mâinile răpitorilor". Dar era vorba de actori ce călătoreau în Franţa sub egida Serrenissimei. Şi

apoi invitase pentru spectacol toate personajele de vază din ţară şi iluştri oaspeţi străini. Spectacolul trebuia să aibă loc."[94]

Povestea plină de peripeții a actorului de reprezentare nu se opreşte însă aici. În anul 1773 apare o lucrare foarte importantă pentru estetica teatrală: *Paradoxul despre actor*, de Denis Diderot. Marele filosof materialist francez, autor al unor cărţi de importantă valoare, scrieri filosofice, proză, lucrări ştiinţifice, piese de teatru, critică de artă, eseuri, lansează o teorie de artă a actorului ce face şi astăzi obiectul unor vii polemici. Filosoful susţine faptul că actorul, după ce apelează la toate mijloacele de cunoaştere a realităţii, după ce, poate să se apropie afectiv de personajul său şi de situaţia în care se desfăşoară piesa, e dator să îşi construiască un personaj perfect articulat, coerent, logic, complex pe care să-l expună în faţa spectatorilor. Dar, atenţie! În momentul reprezentaţiei, actorul nu va participa emoţional sub nicio formă. El îşi va reproduce personajul, fiind în interiorul lui rece. Personajul devine o formă perfectă, pe care el, actorul o prezintă în faţa privitorilor. Numai că, ea trebuie să fie atât de bine construită încât să emoţioneze asistenţa foarte mult; în felul acesta, spectatorii trebuie să rămână după spectacol, nu numai cu învăţăminte teoretice ci şi cu senzaţii emoţionale. Paradoxul propus de Diderot constă tocmai în aceasta: actorul stârneşte emoţie în sală, dar el e rece şi lucid pe scenă.

„PRIMUL: Eu nu vreau ca actorul să aibă multă judecată; în el îmi trebuie un spectator rece şi liniştit; îi cer prin urmare, să aibă pătrundere şi niciun pic de sensibilitate, îi cer arta de a imita, sau ceea ce e totuna, o egală destoinicie pentru toate felurile de caractere şi de roluri.

AL DOILEA: Niciun pic de sensibilitate!

PRIMUL: Niciun pic (...) Dacă actorul ar fi sensibil, i-ar fi îngăduit cu bună credinţă să joace de două ori la rând un acelaşi rol cu aceeaşi căldură şi cu acelaşi succes? Înflăcărat la prima reprezentaţie, la cea de-a treia ar fi istovit şi rece ca marmura. Pe când, ca imitator atent şi ca discipol chibzuit al naturii, întâia dată când se va înfăţişa pe scenă sub numele de August, Agamemnon,

[94] Dario Fo, *Mic tratat de artă actoricească,* în Rev. Secolul XX, nr. 228230/1980

Mahomet, copist desăvârşit al propriei lui fiinţe sau al studiilor sale şi observator neîntrerupt al senzaţiilor noastre, jocul lui, departe de a se slăbi, se va întări cu observaţii noi pe care le va fi cules; se va înflăcăra sau se va potoli şi dumneata ve fi din ce în ce mai mulţumit” [95]. Iar filosoful continuă explicaţia făcând o departajare clară între actorii ce „joacă din suflet” şi cei „imită un model ideal”. Primii sunt inconstanţi, în sensul că, spune Diderot, nu se poate să fie la fel de buni la fiecare reprezentaţie şi în fiecare loc. Nu, ei vor străluci într-un moment azi, pentru ca mâine să fie slabi în acel moment şi buni în altul. Ori el nu consideră aceste fluctuaţii demne de o operă de artă. În schimb la ceilalţi - imitatorii - odată ce au stabilit o formă de interpretare, aceasta va fi perfectă de fiecare dată.

Viziunea despre actor a lui Diderot va fi dezvoltată și de o altă importantă personalitate a teatrului, Eduard Gordon Craig, cel ce va lansa celebra teorie a „supramarionetei”. Actor, regizor, eseist şi scenograf englez, redactor şef şi editor al revistei de teatru „The Mask”, Craig a scris în 1904, *Despre arta teatrului*. În această lucrare, în articolul *Actorul şi Supramarioneta*, el lansează ideea posibilităţii existenţei unui tip de actor non-realist care să nu se ocupe de asimilarea individualităţii unui personaj, ci să încarneze „forţe supreme” pe care le să exprime prin mişcări şi gesturi simbolice, esenţiale. Contestatar înverşunat al reproducerii directe a vieţii pe care realismul o aducea în arta teatrală, în scrierile sale, Gordon Craig atenţiona asupra stagnării în care se afla arta actorului la începutul secolului al XX-lea. El dorea o îndepărtare de realism pe care nu-l considera drept artă, pentru că, spunea el, arta presupune ordine şi claritate şi exclude orice element accidental.

Și aceasta deoarece, actorii începutului de secol se lăsau în voia „inspiraţiei de moment”, sub impulsul permisivului realism, dovedind însă că sunt incapabili de control raţional asupra expresiei lor scenice, abandonându-se descărcărilor emoţionale „dramatice”. Aşa considera Craig şi din acest motiv, spunea că actorii sunt responsabili de involuţia spirituală în care alunecă teatrul: „Aşa cum am mai scris şi altă dată, Teatrul va continua să se dezvolte, iar

[95] Denis Diderot, *op. cit.*, p. 29

actorii, un anumit număr de ani, vor continua să-i întârzie dezvoltarea”[96]. Craig cerea actorilor să nu se limiteze la simpla reproducere a naturii, ci să creeze pornind de la natură. Visul său de a înlocui actorul cu o supra-marionetă izvora din dorinţa de a-l dezvolta pe actor, nu de a-l anula. Sugera actorilor să renunţe la meschinăria expresiei individuale şi, prin „sublimarea fiinţei proprii şi prin autotransfigurare” să preia calităţile unei Păpuşi Divine. Nu în marionetă dorea Craig să-l transforme pe actor, ci în Supra-Marionetă. Actorul, în viziunea lui, trebuia să aibă acces la lumea esenţelor şi să aducă pe scenă, gesturi simbolice, caractere arhetipale, mister, grandoare şi nu o imitaţie a vieţii cotidiene. Conştient de sine, capabil de un control raţional asupra corpului şi psihicului său, actorul visat de Gordon Craig poate deveni modelabil ca o supra-marionetă în mâinile creatorului spectacolului. Diferenţele între viziunile despre arta actorului la Craig şi la Diderot erau multiple, dar esenţa, ceea ce ţine de forma perfectă la care trebuiau să ajungă actorii şi modalitatea bine articulată şi controlată pe care trebuiau să o stăpânească şi apoi să o prezinte publicului, sunt coordonate comune teatrului de reprezentare.

În evoluţia universală a artei teatrului, la începutul secolului al XX-lea, s-a cristalizat o nouă tendinţă: teatrul epic. Dramatugul Bertolt Brecht s-a ridicat şi el împotriva naturalismului (ca şi Gordon Craig) şi a susţinut înlăturarea „iluzionismului” din teatru. Prin urmare, ceea ce reuşiseră să statueze Hugo şi partizanii lui după „bătălia lui Hernani”, prin introducerea celor două concepte: iluzionismul şi mediul, Brecht desfinţa categoric. Iluzionismul ţine de teatrul aristotelic, ceea ce înseamnă că spectatorul trebuie convins că ceea ce vede el în faţa lui pe scenă este un fapt ce se întâmplă pentru prima dată, că este real. Sau altfel spus, artiştii crează iluzia realităţii. Brecht nu agrea acest tip de teatru susţinând că, în teatrul aristotelic, spectatorul este aruncat într-un soi de transă, de hipnoză, în care se emoţionează empatizând cu personajele de pe scenă. În viziunea lui, spectatorul secolului al XX-lea, trebuie educat în primul

[96] Gordon Craig, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec. XX*, Minerva, București, 1973, p. 147

rând la nivelul gândului. El trebuie deci să gândească, nu să se emoţioneze. Soluţia propusă era, în primul rând, distrugerea iluziei. În acest sens, spectatorul este anunţat în permanenţă că e la teatru, că ceea ce vede el este o convenţie şi că ascultă povestea unor evenimente ce s-au petrecut cândva (nu acum) şi altundeva (nu aici), altor oameni (nu actorilor). Deci actorii povestesc. De aici a derivat şi denumirea acestui tip de teatru: epic.

O altă noutate introdusă de Brecht care ţine de data aceasta de arta actorului este că acesta este invitat nu să-şi asume o altă realitate, o altă viaţă ci să o povestească fără nicio implicare emoţională, prin procesul de distanţare (aşa numitul Verfrandungsefekt)[97]. Deşi lucrurile par simple, la prima vedere, în esenţă propunerea lui Brecht este diametral opusă artei actorului de indentificare. De exemplu, dacă în teatrul dramatic, un personaj este prezentat de parteneri, în teatrul epic, actorul se prezintă singur: „Eu voi fi Hamlet". Prin urmare eu, actorul vă voi spune istoria lui Hamlet.

Şi compoziția spațiului suferea modificări. Dacă în teatrul dramatic, scenografii şi regizorul se străduiau să construiască decorul şi costumele cât mai aproape de adevăr, pentru a spori crearea iluziei, în teatrul epic, dacă e nevoie de un spaţiu anume, el este anunţat fie de actori, fie scris pe o tăbliţă (de exemplu: aici e luna, sau „ne aflăm în curtea Castelului Elsinore").

Noutățile nu se opreau, însă, aici. Construcţia dramatică era cea care era şi ea spulberată. Astfel naraţiunea nu merge firesc urmând paşii unei scrieri obişnuite. Spectacolul brechtian este construit dintr-o suită de momente, fiecare cu deznodământul ei, înlănţuite într-o logică neexplicată care să dea senzaţia de... ciudat. Efectul se obţine din montajul episoadelor alăturate fără legătură dramatică. Brecht susţinea că această modalitate i-a fost inspirată de teatrul chinezesc.

Spectatorul teatrului epic are parte de numeroase surprize; e invitat să gândească cele povestite de actori, iar el va traduce toate în forul lui interior şi se va emoţiona doar în urma procesului de gândire, nu ca în teatru aristotelic, în urma vizualizării pe faţă a

[97] Bertolt Brecht, *Scrieri despre teatru,* Univers, București, 1977, p. 225

dramelor. Scenele brechtiene trebuiau să ajungă (din cercetarea, din căutarea actorilor împreună cu regizorul) să fie definite de un gest esenţial, numit gest de bază (Grundgestus). Problema gestului în teatru o dezvoltă profesorul Nicolae Mandea, într-o carte ce urmăreşte odiseea teatralităţii în lumea contemporană: „Există o ambiguitate a noţiunii teatrale de gest care provine chiar din etimologia cuvântului. În latină *gestus* înseamnă atitudine, dar şi mişcare corporală cu valoare de gest. Prin urmare, gestul ar trebui definit ca atitudine corporală, animată sau nu. Poziţiile statice pot avea valoare semnificativă puternică, cele dinamice accentuează atitudinea. O categorie mai generală, provenită din antropologie este aceea de *tehnici ale corpului*."[98] Gestus-ul brechtian era, evident, o esenţă ce ţinea de structura de bază a scenei, a situaţiei, care căpăta valoare de simbol. Brecht îşi invita actorii să păşească în această propunere modernă şi inedită de teatru cu dorinţa de a descoperi mereu ceva interesant şi cu satisfacţia că, prin arta lor vor fi mai aproape de public, în dialog direct cu el. „Dacă vrea să producă efectul de distanţare, actorul va trebui să dea, la ceea ce el arată, prin gesturile şi atitudinile sale, caracterul unui lucru arătat. Normal, va trebui să părăsească noţiunea celui de-al patrulea perete, acest perete fictiv care separă scena de sală şi dă iluzia că evenimentul se petrece în realitate, ignorând prezenţa publicului. În principiu, actorii au aici posibilitatea să se adreseze direct publicului."[99]

3.1.2. Identificarea sau descoperirea de sine

Tot din perioada antică mai provine o scriere determinantă pentru teatru. Părintele filosofiei, Aristotel scria Poetica, un adevărat manual de estetică. Elevul lui Platon, preceptor al lui Alexandru cel Mare, Aristotel este considerat a fi fondatorul gnoseologiei de esenţă materialistă. În Poetica el considera înzestrarea de a scrie poezie, „un dar al muzelor" generator de superioare trăiri spirituale. Era adeptul artei ca imitaţie: mimesis, dar susţinea că artistul trebuie să

[98] Nicolae Mandea, *Teatralitatea, un concept contemporan,* UNATC Press, 2006
[99] Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 227

fie capabil să descopere realitatea în ceea ce are ea fundamental şi, fără nimic fals sau mecanic, să încerce o imitare „mai filosofică, mai valoroasă" a realităţii. Aducând argumente de ordin istoric şi psihologic, Aristotel vedea în harul poeţilor un „dar al armoniei şi al ritmului, dar înnăscut al imitaţiei, sădit în om din vremea copilăriei"[100], care se concretizează natural şi spontan în poezie.

În perioada când preda la propria lui şcoală din Atena, numită Lykeion (Liceu, sau Şcoala peripatetică), Aristotel a scris Poetica; se întâmpla, se pare, între 334-330 î.Hr. Gândirea sa, novatoare la acea vreme şi perfect valabilă şi astăzi, impresionează prin acurateţea şi valoarea ideilor pe care le argumentează. „În zugrăvirea caracterelor, ca şi în înlănţuirea faptelor, ceea ce trebuie să urmărească poetul e verosimilul şi necesarul; aşa fel ca spusele sau faptele unui personaj dat, să fie determinate de verosimilitate sau de nevoie, şi iarăşi o faptă să urmeze după alta după criteriul verosimilului sau al necesarului. Evident că, la rândul lui, deznodământul intrigii trebuie să se datoreze caracterului eroilor, şi nu unei intervenţii divine. (...) În înlănţuirea faptelor, nu trebuie de altminteri să-şi facă loc niciun element iraţional; iar dacă da, numai în afara acţiunii."[101] Privirea aristotelică a fost urmată, în evoluţia culturală a umanităţii de mari gânditori. De fapt, părintelui filosofiei i se datorează chiar şi cristalizarea unui drum distinct în arta teatrului, numit arta dramatică. Adică acea creaţie spectacologică ce are la bază un text dramatic. Datorită lui Aristotel, creatorii de artă au abordat fenomenul teatral prin prisma Adevărului şi Necesarului. Astfel, s-a concretizat un drum distinct în arta actorului, anume Identificarea. Este abordarea unui drum al cunoaşterii adevărate a lumii, a oamenilor, a situaţiilor de viaţă şi apoi construirea de personaje de devin, prin asumarea proceselor psihice veridice în situaţiile respective, oameni adevăraţi. Practic, Aristotel punea, în anii 300 î.Hr., bazele a ceea ce numim azi teatrul de identificare. E drept că filosoful accepta imitaţia vieţii la baza procesului de creaţie, dar nu o imitaţie în sens mecanic, ci una în sensul descoperirii şi cunoaşterii realităţilor vieţii ce ne înconjoară. Aristotel punea mare

[100] Aristotel, *op. cit.*, 1965
[101] *Ibidem*

preţ nu numai pe Adevăr ci şi pe Necesitate. Aici ajungem la subiectul mesajului ce trebuie conţinut de opera de artă.

Dar de ce scriu o operă de artă? De ce creez un spectacol de teatru? Pentru ca să educ fiinţa umană, spune Aristotel, pentru ca să se producă Catharsisul. Acest concept filosofic semnifică purificarea, curăţarea spectatorului în contact cu arta tragediei (pe care gânditorul o considera a fi o artă superioară). Valoarea majoră de educaţie pe care o acorda teatrului se regăseşte în această esenţială Necesitate. Mai exact, Aristotel susţinea că atunci când un om participă la un moment unic şi puternic emoţional cum este un spectacol de muzică şi tragedie, în el se produce o modificare afectivă de natură religioasă care determină în el starea de calm, la fel ca şi în urma unui tratament medical de purificare.

Mai trebuie specificat un lucru foarte important: Adevărul şi Necesitatea, cele două comandamente aristoteliene se regăsesc şi în gândirea unor însemnaţi urmaşi. Dacă am vorbi doar de Cervantes şi de Shakespeare şi-am avea sentimentul că lumea actuală se entuziasmează zgomotos la fiecare mare... „descoperire", când, de fapt... nimic nu e nou sub soare. Să ne amintim, așa cu un fel de... haz de necaz, de remarca marelui regizor Liviu Ciulei: „originalitatea nu este decât lipsă de informație!" ...

Creatorul lui Hamlet impresionează veşnic lumea teatrală prin gândirea lui modernă. În celebrele „îndemnuri către actori" acesta invită pe artiști să aleagă un drum al adevărului vieţii, fără modificări forţate şi fără adaosuri personale inutile. Dreapta măsură la care îşi invita Hamlet actorii veniţi să îl ajute să deconspire o crimă, era necesară pentru ca să determine în spectatorii vizaţi o stare de catharsis, în urma căreia, aceştia, purificaţi să-şi recunoască faptele. Deci, Necesitatea exista. Iar pentru împlinirea acesteia era nevoie de Adevăr. De adevărul esenţial al vieţii, căci, nu ne spune nouă Shakespeare că: „Teatrul e oglinda vieţii?". Da, scena pune în lumină, sub lupă faptele oamenilor, gândirea şi simţămintele lor, idealurile lor, virtuţiile lor, neajunsurile, meschinăriile, greşelile... iar cei ce se privesc, pe viu, şi se descoperă pe scenă rezonând al unison cu personajele devin (sau măcar au şansa) mai buni, mai toleranţi, mai curaţi. „Nu fi prea

moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simţ pe care-l ai: potriveşte-ţi gestul după cuvînt, cuvîntul după gest, ţinând seama mai ales de un lucru, să nu întreci măsura lucrurilor fireşti; căci tot ce depăşeşte măsura se îndepărteză de scopul teatrului, al cărui rost, dintru-nceputuri şi până acum, a fost şi este să-i ţină lumii oglinda în faţă, ca să zic aşa; să-i arate virtuţii adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriului său chip, şi tuturor vremurilor şi vârstelor tiparul lor"[102].

Pe alte coordonate geografice (în Spania), dar în acelaşi timp istoric, scria Cervantes, părintele lui Don Quijote de la Mancha, cel ce a învăţat omenirea că cel mai mult, în viaţă, contează să ai un ideal măreţ. Restul... nu mai contează atât de mult, atâta vreme cât eroismul şi dreptatea devin coordonate de viaţă!... Scriitorul spaniol, făcea în acest roman de excepţie şi o necesară lecţie de estetică în care reaşeza opera de artă pe principiile aristoteliene.

Viziunea novatoare a lui Aristotel nu a pus numai ordine în procesul de elaborare a operei dramatice ci a determinat şi acel valoros şi distinct drum în arta actorului, arta de identificare. Practic, Aristotel şi cei ce i-au călcat pe urme vedeau arta actorului ca pe o construcţie bazată tot pe Adevăr. Anume acel adevăr ce derivă din procesul de cunoaştere profundă şi detaliată a vieţii. Imitaţia fiind acceptată doar în măsura în care se păstrează la bază, pe ea urmând a se ridica eşafodajul unic al fiecărei creații în parte. Acest actor este invitat să îşi construiască personajul pe care îl are de interpretat analizând în detaliu textul dramatic, apoi detaliile istorice (cele legate de epoca în care a trăit personajul, şi în care a fost scrisă piesa), să îşi găsească situaţii reale de viaţă asemănătoare, precum şi oameni ce se aseamănă ca univers interior cu personajul, iar apoi să îşi asume aceste informaţii. Astfel, actorul va „trăi" convingător situaţia din piesă şi textul pe care îl spune, făcându-l pe spectator să-l creadă. Iar dacă acesta îl crede şi se emoţionează, atunci menirea teatrului se împlineşte.

Numai că, din punct de vedere practic, acest deziderat avea să se împlinească cu adevărat abia la începutul secolului al XX-lea,

[102] William Shakespeare, *Teatru*, Editura pentru literatură universală, București, 1964

dar în Rusia, acolo unde lua fiinţă celebrul Sistem de pregătire a actorului, creat de Konstantin Sergheevici Stanislavski. Regizorul, actorul, profesorul rus urmează linia teatrul dramatic şi duce la desăvârşire ceea ce exegeţii numesc: realismul psihologic în teatru. „Sistemul" lui Stanislavski se concentrează pe procesul de creaţie a actorului, urmărind dezvoltarea în mod realist a universului interior al personajelor în parcursul acestora către devenire. Încă din prefaţa volumului *Munca actorului cu sine însuşi,*regizorul îşi dezvăluie intenţile: „una din problemele principale constă în stimularea firească a creaţiei naturii organice şi a subconştientului ei; intelectul omenesc înăbuşe emoţia artistică şi subconştientul care joacă un rol însemnat în procesul artistic"[103]. Este vorba de o formă de teatru care refuză tradiţiile şi tiparele, acordând o deosebită importanţă zonei subconştientului ce trebuie cel mai atent controlată.

Profesorul rus demonstrează că zona ascunsă, subconştientă, poate fi provocată prin anumite mijloace, pornind de la însuşi actorul, de la particularităţile sale, ca fiinţă unitară. „Munca actorului cu sine însuşi" constă tocmai în drumul parcurs de la exerciţiile de provocare a subconştientului până la instalarea autocontrolului. Stanislavski prezintă relaţia dintre conştient şi subconştient: „Tehnica noastră conştientă tinde pe de o parte să oblige subconştientul să lucreze, iar pe de altă parte să înveţe să nu îl împiedice atunci când va începe el singur să lucreze. Pentru asta trebuie să uităm de existenţa subconştientului şi să ne îndreptăm spre orice ţintă pe cale conştientă, logică"[104]. Stanislavski păstrează iluzia în teatru şi, în plus, o transferă mult mai puternic asupra actorului; aceasta va da credibilitate prezenţei sale pe scenă dar, actorul nu trebuie să sufere, să îl doară în mod real, ci prin stimuli imaginari el îşi poate declanşa procesele psihice asemănătoare cu cele ce s-ar declanşa într-o situaţie reală asemănătoare cu cea cerută de piesă.

Valoarea cărții derivă și din faptul că departajează trei principii esențiale. Primul dintre ele este că actorul, pe scenă, nu are

[103] K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuşi,* E.S.P.L.A., București, 1956, p. 13
[104] *Ibidem*, p. 91

voie să-şi joace propriile pasiuni şi imagini, ci trebuie să acţioneze „conform imaginilor şi pasiunilor cerute de rol”.

Cel de-al doilea, porneşte de la aforismul lui Puşkin (de sorginte aristoteliană): „adevărul pasiunilor, veridicul simţămintelor în situaţiile date, iată ce cere intelectul nostru de la un scriitor dramatic”. Convins de aceste adevăruri Stanislavski afirmă: „Nu trebuie să joci pasiunile, ci să acţionezi sub influenţa lor”, iar adevărul pasiunilor va lua naştere nu din crearea sentimentului, ci din crearea situaţiilor propuse.

Mai există și un al treilea principiu; acesta porneşte de la a considera creaţia artistică produsul alternanţei conştient-subconştient; această adevăratămaieutica stanislavskiană, constituie şi cea mai importantă parte a sistemului său. Stanislavski pune accentul, în primul rând, pe deosebirea existentă între trăirea creatoare a actorului, cea care este necesară în artă şi trăirea simplă şi firească a omului în viaţa reală. Dacă această deosebire nu ar exista „atunci actorul care interpretează roluri tragice, ar fi nevoit să exprime aproape zilnic pe scenă adevărate chinuri sufleteşti şi să moară din pricina lor de o moarte tragică”. Stanislavski face aici o necesară diferenţă între realitatea cotidiană şi realitatea artistică. Prin urmare scena nu reclamă viaţă... ca-n viaţă, ci o viaţă semnificativă pe care actorul o trăieşte, dominând-o, conducând-o.

În cadrul Sistemului, memoria afectivă ocupă un loc important; prin aceasta Stanislavski înţelege posibilitatea actorului de a face asociaţii cu întâmplări trăite în viaţa lui, asemănătoare cu cele din piesă. Apelul la memoria afectivă este foarte important în procesul de declanşare organică a emoţiilor. Înprocesulscenic, în paralel cu experienţele trăite de actor şi cu amintirile lui personale, au o mare importanţă şi imaginaţia creatoare, precum şi cunoaşterea cât mai în amănunt a vieţii înconjurătoare.

Tratând actorul ca unitate completă trup-suflet, regizorul rus spunea: „Orice creaţie necesită, în primul rând, vioiciunea sufletului şi a trupului, în ea constă forţa motrice a creaţiei”[105]. Pe scenă, fiecare cuvânt şi fiecare mişcare trebuie să reprezinte rezultatul

[105] *Ibidem*

activităţii juste a imaginaţiei. De la actor, sistemul imaginat de Stanislavski pretinde nu o imaginaţie în general, ci o imaginaţie adecvată la situaţiile propuse de dramaturg. Aceste situaţii propuse motivează şi precizează scopul activităţii imaginaţiei. Ea începe cu întrebarea simplă şi concretă, pe care şi-o pune actorul la începutul procesului de creaţie: ce aş face eu, cum m-aş comporta dacă m-aş afla în situaţiile respective, create de autorul piesei? Tocmai cu acest „dacă" începe creaţia actorului. El îi dă primul imbold pentru dezvoltarea ascendentă a procesului de construire a rolului, şi îi dinamizează imaginaţia. Nu „trăirile sufleteşti" dominatoare, sufocante se află în centrul atenţiei în arta trăirii scenice. Această artă creează un teatru al acţiunii scenice dinamice. Pe scenă, drama înfăţişează o acţiune dinamică şi raţională în dialog real cu pertenerul de scenă; aceste acţiuni se petrec sub ochii spectatorului, acţiuni fără de care nu există şi nu poate exista teatru. Actorul este personajul acestei drame. El apare pe scenă pentru a acţiona. Arta sa stă în a acţiona.

Profesorul-regizorul mai făcea o remarcă esențială pentru actor: el nu poate acţiona dacă nu este în permanent contact cu partenerul. Iar ca să reuşească asta are nevoie de atenţia specifică, vitală pentru stabilirea comunicării. Acţiunea de pe scenă, întreaga artă dramatică, se bazează pe comunicarea dintre personaje. Fără comunicare, nu ne putem închipui o acţiune scenică, după cum fără acţiune nu ne putem închipui o comunicare scenică. Spectatorul va putea să înţeleagă şi să îşi dea seama de acţiunea de pe scenă, şi ea îl va pasiona numai atunci când va fi bazată pe comunicarea dintre personaje, pe acţiunea reciprocă dintre ele. Tocmai de aceea Stanislavski îi cerea actorului să stăpânească la perfecţie arta de a comunica. Aceasta însă nu este o misiune uşoară şi rar poţi întâlni la teatru o linie neîntreruptă a comunicării, de-a lungul unui spectacol. Formal, problema comunicării poate fi înţeleasă în felul următor: să nu îţi scape din vedere partenerul, să îi vorbeşti adresându-i-te direct, să îl asculţi, să îi întâlneşti cât mai des privirea ş.a. Există însă diferite feluri de a comunica. Pe scenă poţi să priveşti şi să vezi, şi poţi să priveşti şi să nu vezi nimic. Stanislavski ataca întotdeauna cu asprime substituirea comunicării prin „privirea protocolară a unui

ochi absent". El înţelegea comunicarea ca fiind o influenţare activă a partenerului prin gândurile, sentimentele, faptele sale şi ca o percepere tot atât de activă a gândurilor şi faptelor celorlalte personaje. În arta dramatică realistă, comunicarea constituie o condiţie obligatorie pentru crearea spectacolului; ea este necesară pentru a caracteriza pe deplin relaţiile dintre personaje şi relaţiile lor cu realitatea înconjurătoare.

Stanislavski susținea, și opera sa demonstrează acest lucru, că scenele construite în baza acestui Sistem de pregătire „... nu plictisesc niciodată. Ele se reînnoiesc şi se completează de la sine, cuceresc mereu şi pe artist, şi pe spectator; iată de ce un rol, construit pe baza metodelor fireşti de joc, creşte, pe când cel construit pe afectare și artificialitate diletantă-devine dintr-o dată mecanic şi fără viaţă"[106].

Nu numai din punct de vedere teoretic, dar și practica ne demonstrează că arta trăirii scenice, în viziunea stanislavskiană exercită o influenţă afectivă asupra spectatorului, îl emoţionează şi îl interesează; în primul rând, deoarece pe scenă actorul trăieşte o viaţă dramatică activă: gândeşte, simte, năzuieşte, doreşte, acţionează. Stanislavski nu poate vorbi despre viaţă în limba artei convenţionale, care substituie expresiei vii, afective a vieţii omului, un noian de şabloane, trucuri şi procedee exterioare lipsite de conţinut. Pentru Stanislavski măiestria actorului începe odată cu iscusinţa de a întruchipa, într-o interpretare scenică veridică, ideea operei dramatice. Şi din acest punct de vedere, anume al Adevărului ce trebuie să devină centrul artei actorului, Stanislavski se asemăna în gândire cu Cehov. Dramaturgul nota într-o cronică teatrală pe care a scris-o pe marginea unui spectacol susţinut de celebra Sarah Bernard la Moscova: „Am privit-o pe Sarah Bernard şi am admirat-o profund pentru vrednicia ei. Au fost momente în jocul ei care ne-au mişcat aproape până la lacrimi. Lacrimile n-au curs, numai pentru că tot farmecul e şters de artificiu. Ah, dacă n-ar fi existat acest artificiu, acest artificiu intenţionat, această subliniere intenţionată, am fi izbucnit în plâns şi tot teatrul ar fi tresărit de atâtea aplauze... O,

[106] *Ibidem*

talentul! Cuvier a spus că talentul nu merge mână în mână cu artificialitatea. Iar Sarah Bernard e deosebit de artificială."[107]

Istoria teatrului îl reține pe Stanislavski nu numai pentru gândirea sa teoretică, ci și pentru faptul că a fost un important formator de regizori și pedagogi. Evgheni Vahtangov a fost un elev al maestrului. A şi predat câţiva ani, alături de profesorul lui la Teatrul de Artă din Moscova, în cadrul „Studioului studenţesc de dramă". Ulterior a înfiinţat Teatrul Habima, o instituţie de renume în spectrul cultural rusesc (teatrul se va muta după câţiva aniîn Israel, unde funcţionează şi astăzi).

Pe lângă Vahtangov, din rândul foștilor studenți s-au mai remarcat Vsevlod Mayerhold şi Alexandr Tairov. Fiecare, însă, a dezvoltat ulterior un sistem propriu, diferit de cel al maestrului lor. Exegeţii teatrali considerau chiar că cei trei regizori şi-au „negat" profesorul. Realitatea este că aceştia, pornind de la realismul stanislavskian au simţit nevoia unei forme estetice mult mai avansate. Aşa se face că, Mayerhold pleacă de la realismul naturalist către simbol. Ajunge chiar să-şi cristalizeze o teorie proprie care urmărea un efect major: reteatralizarea teatrului. De asemenea, Vahtangov îşi crează şi el o cale foarte specială în care încearcă să combine teatralitatea cu realismul naturalist, pe care o numeşte realism fantastic. Tairov pune mare accent pe: gest, acţiune şi mişcare, neeludând, însă, procesele psihice. Toţi cei trei regizori folosesc grotescul ca formă de expresie, urmărind ca scenele respective să ajungă să provoace dezgust în rândul spectatorului. Era o formă de încercare de a stopa procesul de empatie cu sala. Dar, actorul trebuia să joace... detaşat, aproape ca în tehnica brechtiană. De fapt, din această cauză lumea teatrală considera că cei trei şi-au negat maestrul.

Dintre toți, pentru evoluția teatrului, cel mai important a fost Mayerhold. Acesta a introdus o tehnică specială, numită biomecanică, unul dintre punctele de pornire a ceea ce numim azi teatru-dans, în care actorul, pleacă de la adevărul stanislavskian

[107] A.P. Cehov, *Din nou despre Sarah Bernard,* Zriteli nr.23/1881 în Bernstein Elvin, Margareta Andreescu, Andrei Bantaş, Tamara Gane, *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX, vol I*, Minerva, București, 1973, p. 24

(gândul-motor) şi dezvoltă, cu ajutorul întregului corp, mişcări esenţializate, simbolice. Este ca şi cum, în loc să vorbească, actorul se mişcă potenţând expresivitatea corporală. Vahtangov punea un mare accent pe fantezie, pe care o considera mai importantă decât memoria afectivă a creatorului. Iar Tairov, cel ce a adus importante modificări şi în spaţiul scenic pe care îl folosea „în toate sensurile, nu numai orizontal ci şi vertical", a introdus în spectacolele sale numeroase momente de acrobaţie. Toţi trei au păstrat actorul în centrul artei teatrale, dar au potenţat funcţia regizorului.

Foarte important de specificat este faptul că în mişcarea teatrală din Rusia, fiinţau aceste două mari direcţii. Pe de-o parte, realismul de sorginte stanislavskiană şi, pe de altă parte, teatrul ce spulbera convenţia şi invita publicul într-o călătorie fantastică, inedită şi surprinzătoare.

3.2. Aspecte notabile ale improvizației

În secolul al XX-lea improvizația a devenit și finalitate, dar și metodă de lucru. Fie că ne referim la forme ale teatrului de reprezentare, fie la cele ale teatrului de identificare, anumite etape conțineau improvizația ca suport. Este evident faptul că un spectacol de teatru este o operă unică. Nu există două spectacole identice, nu sunt doi creatori egali, așa cum nu se aseamănă la perfecțiune doi oameni. Așa se face că, nici două metode de creație nu pot fi identice. În aceste condiții, improvizația (cu toate aspectele pe care le presupune) apare... oriunde și oricând, în funcție de originalitatea artistului. Cel mai important lucru este, însă, faptul că aceasta se folosește sub infinite forme, în necuprinse feluri și în imposibil de cuantificat variante. Numai că, din acest mare necuprins, istoria teatrului a reținut câteva variante determinante; adică momente importante în care s-a manifestat plenar improvizația. Iar acest lucru a dus, odată în plus, la unicitatea creației respective.

3.2.1. Improvizația în căutarea Adevărului

Există un termen acreditat de istoria artei actorului: realism psihologic, despre care trebuie să vorbim acum. Este drept că a fost de-a lungul timpului, contestat; nu ca formă și conținut, ci ca variantă de... titlu. La ce se referă, de fapt, această sintagmă. La faptul că actorul, în drumul său către construcția rolului face un amănunțit studiu asupra propriei persoane și apoi asupra personajului pe care îl are de interpretat. Face, deci, un studiu de psihologie a persoanei. Studiile de specialitate reține numeroși cercetători în acest domeniu. Între ei, K. Horney[108] considera că realizarea de sine este o tendințăfundamentală a ființei vii; doar potențându-și dalele personale își va putea dezvolta Eul intim și se va putea exprima pe sine, plenar. În felul acesta, omul poate participa la opera de evoluție socială. Mai există și opinia lui Maslow care demonstrează în ce fel poate fi fericit un om și care este modalitatea de a se simți implinit prin intermediul unei munci pasionate. Se mai vorbea despre faptul că o ființă nu-și dorește întotdeauna destindere, ci caută voit o tensiune în activitatea sa, care îi generează satisfacții. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, psihologia umanistă s-a dezvoltat fulminant. Astfel s-a desprins o nouă concepție potrivit căreia, pentru om, important este nu să-și satisfacă „trebuințele" ci să trăiască „cum se cuvine"[109]. Interesantă această aserțiune, căci se referă la faptul că omul trebuie să trăiască, atenție, nu după rigorile altuia (așa cum ar parea la o primă vedere), ci după propria sa structură interioară, după legile înscrise în ființa sa.

Direcțiile din psihologie ating, în foarte mare măsură, și omul implicat într-o munca de creație. Acesta nu poate fi fericit dacă nu este liber să-și exprime datele sale cele mai profunde. Noi nu putem fi fericiți dacă nu ne găsim un spațiu social (mic sau mare, adică familie sau grup de muncă, etc.) în care să putem trăi după regulile noastre. Pentru un artist aceasta este o condiție sine-qua-non a dezvăluirii talentului.

---

[108] Sillamy Norbert, *Dicționar de psihologie,* Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 251

[109] *Ibidem*, p. 252

La fel stau lucrurile și cu actorul. El nu se poate manifesta la nivelul maxim al profunzimilor sale, decât dacă își găsește un cadru propice. Neavând la dispoziție decât ființa sa, ca unitate bio-psiho-socială, actorul trebuie să fie cu adevărat liber de orice constrângeri ca să devină creator și nu doar... un simplu executant.

Nu face obiectul lucrării de față felul în care trebuie organizat un grup artistic; o asemenea temă poate deveni o cercetare în sine, care ar pleca, firește, de la abordarile psihologiei umaniste. Dar trebuie să ne ocupăm de felul în care, în diverse momente istorice, teoreticienii și practicienii au enunțat direcții prin care se dădeau soluții privitoare la găsirea metodelor de lucru cu actorul, astfel încât acesta să se simtă eliberat de constrângeri și să devină creator. Ne interesează, pentru moment, posibilitățile găsite pentru perioada de elaborare a rolului și mai puțin expresia estetică a creației actoricești. Ne ocupăm, adică, de actorul din teatrul realismului psihologic.

Un om de teatru, regizor, actor, manager și teoretician desăvârșit, care a urmărit aceste deziderate și a inițiat un adevărat Sistem de pregătire al actorului a fost Stanislavski. În toate colțurile lumii tehnica lui este cunoscută. A devenit, într-un interval de aproape o sută de ani, cel mai cunoscut teoretician al istoriei teatrului, și cel mai important profesor al actorilor. Ne-a lasat o lucrare celebră, *Munca actorului cu sine însuși*, devenită pe drept cuvânt: „Biblia Actorului". Încă din tinerețe și-a dorit să descopere o structură adevărată și corectă a creației actorului, iar pentru asta: „Manifestă oare actorii vreo preocupare legată de studiul artei sau a naturii acesteia? Nu! Eforturile lor studioase se îndreaptă numai asupra modului cum poate fi interpretat cutare sau cutare rol, şi nicidecum asupra modului în care acesta se creează organic. Meseria nu-l învaţă decât cum să intre în scenă şi să joace, pe câtă vreme arta adevărată îşi propune să-l iniţieze cu privire la mijloacele de a stimula în mod conştient natura creatoare inconştientă, pentru a ajunge la posibilitatea de realizare supraconştientă organică." [110]

Dar ce a adus nou și atât de valoros, regizorul rus? Trebuie răspuns prin: a știut să traseze actorului un drum propriu în

[110] K.S. Stanislavski, *Viaţa mea în artă,* Cartea rusă, București, 1958, p. 477

realizarea obiectivului muncii sale; și anume stimularea firească a creației naturii organice și a subconștientului, prin psihotehnica conștientă. Iar pentru ca să se împlinească acest ideal, profesorul a trasat mai multe principii: prezența omului-actor în circumstanțele piesei; omul-rol este egal cu omul-artist în variate combinații; magicul: dacă; apelul la memoria afectivă; comunicare - relație - subtext; principiul acțiunii fizice; antrenamentul psiho-fizic specific; actorul face să devină vizibilă viața sa invizibilă ș.a. Ceea ce este însă cel mai important de subliniat este faptul că regizorul rus a folosit improvizația ca metodă efectivă de lucru.

S-au păstrat mărturii privitoare la felul cum lucra: în primele repetiţii obișnuia să-și invite actorii să construiască ceea ce numim noi azi: „extratext"; adică construiau scene care nu apar în piesă, ci sunt improvizate, iar actorii ajungeau astfel să stăpânească mai bine realitatea piesei, mediul ei înconjurător. În felul acesta ei se integrau efectiv în noua realitate pe care o construiau; extindeau viața din piesă dincolo de limitele ei firești. Omul-actor începea să se confunde cu omul-rol. Dar pentru asta aplica celebrul principiu al acțiunii fizice. Găseau împreună acele acțiuni posibile piesei și rolului pe care le lucrau efectiv. Deoarece „sentimentul" nu poate fi fixat, comandat, dar acţiunea poate fi, studiul rolului trebuie să înceapă prin descoperirea acţiunilor fizice, simple şi evidente, a succesiunii lor logice. În felul acesta rolul se va crea, practic, de la sine, organic; sentimentele adevărate, emoţiile profunde ies pe această cale la suprafaţă, în momentele cele mai... importante; foarte repede, pe drumul cel mai scurt, actorul ajunge la crearea „imaginii scenice" (a personajului întruchipat); „şi această metodă îngăduie interpretului să menţină şi chiar să dezvolte imaginea scenică, odată creată"[111]. Actorii săi improvizau fiecare scenă ca să descopere fiecare acţiune, contra-acţiune, fiecare modificare. Se încorpora, apoi, treptat textul (cu replici, ritm ș.a.), trecând liber din etapă în etapă (în ritmul care se impunea de la sine), până când le-a devenit necesară trecerea la textul piesei, la cuvintele autorului, care până atunci le păruseră străine, false, forțate. Stanislavski recomanda ca improvizaţia să

[111] V. Toporkov, *Stanislavski la repetiţie*, Cartea rusă, București, 1951, p. 169

rămână metodă permanentă de lucru, ca scenele să fie abordate mereu nu neapărat „altfel”, ci „într-un chip nou”; urmărind ca de fiecare dată, să se aplice principiul acțiunii fizice, care duce la crearea vieții pe scenă. O viață adevărată şi organică. Iar ce e organic, e întotdeauna nou. Și ca să se împlinească acest ideal: actorul nu trebuie să ţină cont decât de Scopul personajului său. Pentru aceea trebuie ca mereu să răspundă la întrebarile: ce, de ce, când, de când, unde, de unde? Și niciodată: cum? Căci în momentul în care actorul se preocupă de parametrul teatral: cum, se va subsuma formei și va părăsi zona de acțiune a fondului.

În viziunea lui Stanislavski, creația actorului trebuie să fie una organică, iar comportamentul său scenic trebuie să fie normal, după toate legile naturii omeneşti. Pentru că ceea ce nu pornește de la omenesc, nu are nicio șansă să devină creație artistică. Şi pentru a-şi realiza acest obiectiv, el are la îndemână o multitudine de mijloace cu care să stimuleze natura creatoare; în felul acesta poate patrunde pe tărâmul artei. Aceste mijloace nu sunt altceva decât reguli de creaţie ce compun, o adevărată Metodă. O metodă fundamentată psihologic.

Rezultatul metodei este impresionant: oricât de bine fixate ar fi, într-o piesă de teatru, momentele, actorii reușesc să fie adevarați și organici în fiecare moment. Ei rămân în mod esenţial dinamici şi deschişi improvizaţiei de-a lungul întregului spectacolului. Stanislavski numeşte acest tip de joc actoricesc „experimentare”. Un termen preluat de la Lev Tolstoi care argumentase că arta comunică experienţe trăite, nu informaţii. Regizorul rus își pregătea actorii să refacă seară de seară, scenă după scenă, același drum al creării efective a vieții organice a rolului. Stanislavski compară „experimentarea” cu sentimentul unei existenţe intense în sfera de acțiune a lui Aici și Acum. Aceasta înseamnă că: Eu-actor sunt, trăiesc eu însumi în circumstanţele propuse de autor: „Eu sunt, în limbajul nostru, arată faptul că m-am situat în centrul condiţiilor născocite, că simt că mă găsesc în mijlocul lor, că exist în mijlocul vieţii închipuite, în lumea lucrurilor imaginate şi încep să acţionez în propriul meu nume, pe riscul meu şi cum îmi porunceşte

conştiinţa."[112] Cu alte cuvinte, dacă dramaturgul propune situaţia, actorul trebuie să aducă viața pe scenă, folosindu-şi simţurile, mintea, imaginaţia, sufletul şi conştiinţa, așa cum o face în condiţiile vieţii obiective, în situaţiile adevărate din viaţă.

Și ca povestea să aibă un final fericit, trebuie să spunem că între anii 1922-1924, Teatrul de Artă din Moscova, va face un turneu în Europa și Statele Unite, sub conducerea lui Stanislavski. Alături de el, cei mai buni actori vor impresiona puternic creatorii și spectatorii cu care s-au întâlnit. O parte dintre actori: Richard Boleslavski, Maria Uspenskaia, Michael Cehov au preferat să nu se mai întoarcă în URSS, din cauza situației economice precare și a realităților politice dure. În străinătate au promovat ideile lui Stanislavski despre arta actorului și au ajutat la răspândirea metodei sale în afara graniţelor Rusiei. În felul acesta... povestea merge mai departe. Sistemul lui va înregistra un adevărat triumf; va influența devzoltarea ulterioară a teatrului și filmului într-o foarte mare măsură.

Scrierea lui Stanislavski va fi adusă și în România. E drept, va fi confundată (într-o anume vreme) cu imixtiunea sovietică în țara noastră. Cu timpul, însă, își va dovedi valoarea și va deveni punct de sprijin în metoda de predare-învățare a artei actorului din România. În universul pedagogiei teatrale din țara noastră se distinge un nume de referință, un urmaș stanislavski-an, un regizor de marcă, **Ion Cojar**.

Ideea că mai preţios decât adevărul este drumul către adevăr, susţinută de profesorul Ion Cojar[113], citându-l pe Lessing, a fost cea care a stat la baza întregii pedagogii a Artei Actorului. Anul I este esenţial pentru formarea studenților şi pentru viitoarea lor carieră, susținea profesorul. Și aceasta deoarece ideile preconcepute despre artă sunt spulberate, iar sistemul lor de referinţă, în ceea ce priveşte Teatrul şi Actorul, trebuie reclădit aproape din temelie.

Este adevărat că Teatrul este o convenţie, un joc, că situaţiile propuse sunt fictive, dar arta actorului autentic le transformă, sub ochii spectatorilor, în realităţi obiective şi

[112] K.S. Stanislavski, *op. cit.*, 1955, p. 82
[113] Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Paideia, București, 1999

semnificative; în felul acesta, nu se urmărește ceea ce face actorul sau ceea ce spune el, ci ceea ce i se întâmplă efectiv. La înţelegerea acestui lucru nu se poate ajunge decât cu ajutorul improvizaţiei, al jocului, prin care se dobândește acea libertate creatoare şi se deprind regulile adevăratului joc teatral.

Fără libertate nu există creaţie, aşa cum fără reguli nu există joc. Aceste reguli însă nu au nimic de-a face cu arbitrarul autoritarismului sau cu reproducerea mecanică. Orice constrângere distruge procesele spontane vii, susținea, ca un leit motiv, profesorul Cojar. Modelul, dar şi ideile preconcepute sunt incompatibile cu autodescoperirea; ele duc la o gândire mecanică, descriptivă, care răspunde la întrebarea „cum?", şi nicidecum la întrebările „ce?" şi „de ce?" care presupun mişcare şi gândire. La fel precum Stanislavski, profesorul Cojar scotea din rândul perametrilor teatrali întrebarea „cum?", căci aceasta ar subsuma creația actorului, teoriei obiectului[114]. Mergând mai departe decât antecesorul său, Ion Cojar susținea că, datorită faptului că nu trebuie să se raporteze la forma estetică, arta actorului se detașează definitiv de arta teatrului. A rămas celebră afirmația sa: arta actorului nu are nimic de-a face cu arta teatrului. Pentru că cea din urmă trebuie să se preocupe de relația cu receptarea, urmărind succesul, pe când prima trebuie să se ocupe strict de procesul de creație, liber, neîngrădit, izolat într-un atelier al adevărului, sensibilității, cinstei și dăruirii. Foștii studenți recunosc sintagma: „pe noi nu ne preocupă succesul, ci procesul!"[115].

Dar în ce fel lucra Ion Cojar? În primul an de studiu se forma „laboratorului intim de creaţie al viitorului actor"; apoi se aplicau numeroase exerciții de improvizație care vizau: reconsiderarea simţurilor (cu care actorul trebuie să lucreze plenar); dezvoltarea imaginaţiei; a memoriei; exerciții de relaxare, de concentrare; ș.a. Studiul artei actorului nu este unul de tipul „predare - preluare", ci unul bazat pe principiul „cercetare, descoperire şi iniţiere". Cu toate că multe dintre exerciţiile anului I par la prima vedere nişte simple

[114] Sanda Vișan, *Portrete în acvaforte. Ion Cojar,* https://www.youtube.com/watch?v=6GHYIne1Pbg
[115] *ibidem*

jocuri, ele au un mare rol în redescoperirea de sine. Jocurile de atenţie, de observare, de ascultare, de privire, de acomodare cu „mine” şi cu ceilalţi sunt foarte importante. Repetarea lor identică era imposibilă, fiecare reluare avea un parcurs nou la care participau toţi studenții. În felul acesta se învață că arta actorului este o artă colectivă, în care concesia şi cooperarea sunt esenţiale.

Nimeni nu poate prevedea cu precizie evoluţia sa intimă, lăuntrică; aceasta trebuie să se producă prin experimentare proprie, căci a trăi înseamnă a experimenta, adică a improviza. Improvizaţia nu înseamnă însă hazard, nu înseamnă să te laşi la voia întâmplării, susținea Ion Cojar. Pentru ca experimentul să fie unul veritabil, el trebuie să se producă în anumiţi parametri prestabiliţi, cei mai importanţi dintre ei fiind „ce fac?” şi „de ce fac?”. Întrebarea „cum fac?” nu trebuie pusă niciodată. Dacă s-ar şti dinainte răspunsul la această întrebare, situaţia respectivă nu ar mai fi o problemă, n-ar mai aparţine genului dramatic şi raţiunea întregului exerciţiu ar dispărea. Răspunsul la întrebarea „cum?” este tocmai rezultatul experimentului, a cărui menire e să-i facă pe tineri să descopere propria lor cale de a rezolva problema conţinută în proiect, adică în temă. Dacă situaţia pe care o experimenta era din dramaturgie, dacă presupunea un text şi o mai mare complexitate, atunci şi improvizaţia trebuia să ţină seama de parametri mai complecşi, începând cu răspunsul la întrebarea „cine?” - adică personajul.

Drumul de la mine-actor la mine-personaj presupunea trei etape, susținea Ion Cojar: eu în situaţii date; descoperirea rolului meu în piesă; asumarea conceptului, a mecanismului logic specific al personajului, substituirea, Eu - rolul - personajul.

Prejudecata conform căreia actorul trebuie să-şi schimbe felul de a fi, să se golească de propriile sale date şi procese, pentru a lăsa locul liber „noului locatar”, este o gravă eroare. Personajul cere viaţa, pretinde să existe ca o fiinţă omenească inteligenţă şi sensibilă. Omul din Actor nu dispare niciodată, în nicio împrejurare, decât atunci când... îl ucide impostura. Actorul autentic nu înlătură nimic din fenomenele organice ale naturii sale în timpul jocului, nu reduce nimic din existenţa sa obiectivă.

Improvizaţia are, pe lângă rolul de descoperire şi autodescoperire, şi pe acela de dobândire a libertăţii personale. Esenţială în formarea actorului este participarea reală la fiecare experiment, oricât de mică ar fi fost contribuţia fiecăruia. În laboratorul de lucru, chiar şi atunci când nu lucrează efectiv, ci doar asistă de pe margine, studentul are o sarcină precisă: aceea de a-i „proteja" pe colegii lui. Dacă vor să se ajute unii pe alţii, aprecierile trebuiesc făcute doar asupra a ceea ce a fost realmente comunicat, şi nu trebuie să apară interpretări personale privind ceea ce „ar fi trebuit (sau nu)" făcut.

Primul exerciţiu cu text dramatic, din semestrul întâi al anul I de studii pe care îl aplica (cu fiecare generație) profesorul Cojar, avea ca text-pretext un fragment pe care îl lucrau toți studenții. Partenerii erau aleşi întotdeauna la întâmplare (chiar şi în timpul examenului). Se lucra exclusiv prin metoda improvizației, iar scopul era ca studentul să învețe să stabilească relaţii artistice organice și conforme cu situația, să înlăture dependenţele de orice fel, precum şi orice altă formă de limitare sau parţializare a procesului de studiu. Studentul este invitat să ia singur hotărâri şi să aducă propria sa lume în momentele în care abordează problemele date.

Tot atunci apărea, pentru prima dată, întrebarea: „cum să arătăm pe scenă că ne ascultăm partenerul?". Răspunsul nu venea sub forma unui exemplu, nu „se arăta", ci pur şi simplu se explica faptul că, dacă cineva ascultă „cu adevărat" acest lucru se va vedea... cu adevărat; trebuia înlăturat tot ceea ce ar fi făcut studentul să fie atent la el însuși şi nu la problema de rezolvat. Având un singur punct de concentrare, aflat în afara eu-lui său, tânărul devine orientat spre rezolvarea problemei. În felul acesta actorii se simt uniţi, egali şi deschişi.

Profesorul Cojar lucra cu fiecare în parte aşa cum era, şi nu aşa cum ar fi trebuit să fie, la modul ideal. În căutarea spontaneității, profesorul explica faptul ca aceasta nu poate proveni din dualism sau din conştiinţa că eşti privit. Scopul final al drumului de la prima lectură a textului până la primul „spectacol"îl reprezenta eliberarea acelui „altcineva" care este ascuns în actor, şi care poate face lucruri de care el însuși nu e conștient. Dar cine este acest „altcineva" – sau

cum spunea profesorul Cojar acest „captiv", acest „arheu" – care locuieşte în actor dar pe care îl cunoaşte... atât de puţin?[116]

Surpriza o reprezintă descoperirea că, de fapt, „captivul" din noi reprezintă „captivii" din noi: o mulţime de potenţiale manifestări individuale mai mult sau mai puţin spectaculoase. Devenirea noastră, de la naştere şi până la ceea ce suntem astăzi, a reprezentat un parcurs jalonat de opţiuni care, prin excluderea altora, ne-au făcut să devenim ceea ce ştim că suntem. Fiecare moment al unei opţiuni trecute a exclus diverse alte posibilităţi ale devenirii noastre. Prin urmare, noi am fi putut deveni diverşi alţi „eu" în funcţie de alte alegeri făcute la un moment dat.

„Captivii" noştri nu sunt, prin urmare, decât toţi ceilalţi potenţiali „eu" care am fi putut deveni. Acest salt, de la mine-actor la altcineva, este o calitate individuală virtuală care trebuie antrenată îndelung.

În cazul unui actor, pe scenă, interesant nu este cine e, ci doar cine sau ce ar putea să devină. În primul rând, sursa devenirii o reprezintă însăşi dramaturgia. În improvizaţie însă, actorul-improvizator este obligat să-şi creeze singur acest cadru, complexitatea acestuia depinzând de gradul de risc pe care el este dispus să şi-l asume. Dar, în cazul teatrului clasic, pista cu obstacole oferită de partitură determină tensiunea dintre mine-actor şi „celălalt" sau „ceilalţi"; deoarece o partitura ascunde posibile soluţii care nu aparţin actorului, „celui cu conştiinţa trează", ci altcuiva, care stă la pândă şi trebuie adus la suprafață. Performanţa unui actor – creator constă tocmai în această „actualizare a potenţialităţilor virtuale"[117] susținea profesorul Cojar.

Deosebirea fundamentală între mine-actor şi „celălalt" o reprezintă modul de gândire. Prin urmare, actorul raţionează sau înţelege lumea utilizând o scală de valori, „celălalt" se raportează la exterior utilizând o altă scală valorică. De exemplu, valoarea maximă a unei astfel de scale poate fi lenea, în timp ce, în altă situație este muncă. De aici se poate vedea cum, printr-o simplă inversare a elementelor unui tabel, dintr-un individ poate apărea „un altul". Iar pe

[116] Ion Cojar, *op. cit.*, p. 144
[117] *Ibidem*, p. 145

acesta din urmă, actorul trebuie să-l cunoască, descoperindu-i, înțelegându-i mai întâi mecanismul logic specific de gândire. Adică modalitatea în care trăiește și se raportează la semenii săi, sau la universul din jurul său.

Exerciţiul de improvizație pe care îl aplica profesorul Cojar pentru a pune în valoare acest lucru era „conceptul”. Dar cum se desfășura practic?

Un student primea un bilet pe care era scris un concept. (Conceptul încearcă să definească, într-o singură sintagmă, ceea ce îl face pe un personaj să fie ceea ce este şi să acţioneze în maniera în care o face; el sintetizează viaţa interioară, resorturile intime, dintr-o perspectivă subiectivă). Acesta trebuie ales să reprezinte ceva fundamental, concret, în nici un caz ceva speculativ sau minor. Studentul este singurul care ştie ce scrie pe bilet. Urmează o serie de întrebări din partea clasei, la care studentul trebuie să răspundă sincer, nespeculativ, prin prisma temei pe care a primit-o. În plus, el trebuie să facă efortul să nu-şi trădeze conceptul. Exerciţiul continuă pe principiul „rece - fierbinte” până când, forţat de natura întrebărilor, studentul este nevoit să răspundă chiar cu textul conceptului.

Indicațiile pe care le dădea profesorul erau: exerciţiul este întrebare – răspuns, fără comentarii, paranteze sau speculaţii. Orice dificultate de a găsi un răspuns conduce la recitirea atentă a textului-concept. Exerciţiul nu are ca scop îmbunătăţirea logicii individuale în raport cu noul concept, ci stârnirea acelui „altcineva” cu o logică diferită de a mea-actor, care poate da răspunsuri şi găsi soluţii acolo unde eu-actor eşuez. Seriozitatea jocului trebuie să fie pe măsură scopului propus.

Un alt exerciţiu, din aceeași categorie, poate cel mai important prin rezultate şi complexitate, este „interviul”. Acesta are ca scop aproape un „transfer de personalitate”, având ca suport nu un text dramatic, ci o persoană reală. Sub coordonarea profesorului Cojar exercițiul se desfășura astfel: studentul primea tema de a intervieva o persoană „civilă”, din afara atelierului, pe diverse teme, într-un timp suficient de lung. Din aceste discuții studentul era invitat să sintetizeze un număr de concepte, care nu trebuie în nici un caz să reprezinte substanţa întrebărilor din interviu. Studentul răspunde,

pe baza conceptelor extrase, unui şir de întrebări, dar trebuie să o facă în numele lui însuşi. Indicațiile erau: exerciţiul are numeroase etape, care vizează aprofundarea conceptelor, inter-relaționalizarea lor şi, în ultimul rând, modificările comportamentale, atât din încercările de a asuma conceptele, cât şi din efectul mimetic inerent, contactul direct cu intervievatul. Interviul se poate întinde pe o perioadă mai lungă de timp, cu etape succesive de aprofundare. Chiar atunci când conceptul este însuşit, studentul- actor care îl va utiliza ca instrument de lucru va fi în mare dificultate să-l pună în practică, pentru că, paradoxal sau nu, persoana definită de acesta s-ar putea să nu îl recunoască în mod direct ca fiind adevărat.

De multe ori, noi, persoanele reale, nu recunoaştem că suntem mânaţi de anumite aspiraţii, de dorinţe, şi că viaţa ne e condusă de ele. Ne pretindem altfel, altcineva, de obicei mai buni, mai deschişi către ceilalţi, mai puţin vanitoşi. Însă, puşi faţă în faţă cu imaginea pe care şi-au format-o cei din jurul nostru despre noi, refuzăm s-o acceptăm ca reală şi avem reacţii dintre cele mai bizare. În mod frecvent, intrăm în conflict cu ei şi încercăm să-i „pedepsim" pentru că ne-au pus în faţă o oglindă în care vedem un chip care ne înspăimântă şi ne displace. La fel se întâmplă şi cu personajul. Acesta refuză să se recunoască în imaginea pe care ceilalţi parteneri din piesă o au despre el şi se luptă să impună propria imagine despre sine. De cele mai multe ori, aceasta fiind chiar povestea piesei. Din această situaţie nu puteam ieşi decât folosindu-ne capacitatea de a ne situa şi a lucra pe două fronturi: ca personaj şi ca actor, deopotrivă. Actorul ştie despre personaj mai multe adevăruri decât vrea să recunoască despre sine (obiectivandu-se şi preluând informaţii de la celelalte personaje), dar se pune şi în situaţia personajului, apărându-l.

„Treaba" devine cu atât mai grea şi mai complicată cu cât rolul actorului se transformă adesea în acela de „avocat al diavolului"; trebuie să se sprijine pe acţiunile personajului, dându-i dreptate, indiferent de părerea sa personală. Dar toată această străduanie de a înţelege personajul, de a-i analiza motivaţiile care îl fac să fie aşa cum este, se poate întâmpla numai la un nivel raţional. Dacă lucrurile s-ar fi oprit aici, creația scenică a actorului ar fi

devenit, în cel mai bun caz, o schemă, o reprezentare, o reproducere mecanică a gesturilor, a mişcărilor şi a altor acţiuni prestabilite. Acest întreg ansamblu de acţiuni conştiente, voite, nu constituie decât o pregătire a condiţiilor pentru ca fenomenul natural al „actualizării potenţialităţilor virtuale" să se îndeplinească; aceasta era opinia lui Ion Cojar.

De aceea, profunzimea personajelor create prin improvizție, pe scenă, este direct proporţională cu gradul de asumare şi implicare al actorilor.

Asupra metodei de lucru la clasă, profesorul Cojar concluzionează: „... ceea ce interesează în cel mai înalt grad nu e ceea ce „face" actorul, acţiunile sale exterioare, ci ceea ce ar putea rezulta din ansamblul actelor lui. Și anume dacă în timp ce acţionează, în timp ce joacă jocul, i se întâmplă evenimente psihice autentice, la intensităţi capabile de a-i activa intuiţia, subconştientul, întreaga sa potenţialitate atentă, capabilă să antreneze modificări funcţionale în întreaga sa globalitate omenească, în metabolism, hemostazie, ritm cardiac, să provoace o dezordine la nivel celular şi în schimburile hormonale etc., să schimbe întreaga chinestezie şi, prin urmare, să-i modifice comportamentul, şi astfel să se constituie într-o experienţă de viaţa neaşteptată şi unică, pentru a rămâne cu un important beneficiu de cunoaştere, nu numai a propriei sale persoane, ci şi a tuturor celor ce participa la acest „miracol". Această înseamnă că finalitatea actului actoricesc constă în capacitatea de a declanşa fenomenul de „empatie", în care să ne recunoaştem cu toţii, şi prin aceasta să facem o experienţă odată cu actorul de pe scenă"[118].

În mod cert, nu există o singură metodă de predare a Artei Actorului, dar, în mod absolut, la cursul profesorului Cojar, era evitat modelul impus, clasicul „fă ca mine". Această „variantă" de predare poate părea într-adevăr una foarte „comodă", dar ea subordonează individualitatea studentului, îi distruge încrederea în sine, în potenţialul său creator şi îl transformă dintr-un viitor actor – creator, într-un simplu executant, improvizaţa fiind anihilată.

[118] Ion Cojar, *op. cit.*, p. 151

De fiecare dată când descoperă adevărul, când reuşeşte să înfăptuiască „miracolul”, actorul devine conștient de faptul că o face pentru că, explorând, declanşează singur mecanismul logic specific al personajului, utilizându-şi potenţialul de vulnerabilitate şi respectând regulile jocului scenic în convenţia teatrală.

În istoria pedagogiei teatrale din România, Ion Cojar ocupă locul de frunte; și aceasta deoarece gândirea sa a aliniat școala de actorie de la București în rândurile marilor centre universitare ale lumii. Continuând metodele de lucru ale lui Stanislavski, Ion Cojar a înnoit teoria acestuia, a actualizat-o și a adăugat o mult mai complexă folosire a metodei improvizației ca tehnică de studiu. Iar acest drum a dus, inevitabil, către chintesența artei sale: Adevărul. Un adevăr care iese la iveală doar dacă vine din libertatea creatorului, îngrădită doar de câțiva piloni ce susțin realitatea scenică nou construită. Între bornele acestea fixe, actorul realismului-psihologic trăiește cu fiecare fibră, în deplina libertate a ființei sale unice și paradoxale.

3.2.2. Misterul „sculpturii” trupului

Este acreditată ideea conform căreia, actorul participă în actul creației cu întreaga sa unitate bio-psiho-socială. Dacă despre ajutorul improvizației în domeniului psihologiei am vorbit pe larg în capitolul anterior, despre valoarea pe care o are improvizația în modificările organice ale trupului actorului vom analiza acum, deoarece, această latură a creației are o la fel de mare importanță.

Dacă ne gândim că, din cele mai vechi timpuri actorul s-a preocupat nu numai de felul în care comunică idei și dezvăluie mesaje spectatorilor, ci și de modul în care „se vede” din afara, putem spune că discuția a început. Atenție însă, vorbim despre faptul că nu doar forma de expresie a interesat pe actor, ci mai ales (și această tendință apare în secolul al XX-lea) modificările surprinzătoare, paradoxale, unice pe care le poate dezvolta trupul său, în funcție de gândire și senzații.

Totul a început, de fapt, cu viziunea lui **Vsevolod Meyerhold**, elevul lui Stanislavski. Datorită faptului că tânărul regizor

a adus numeroase moficări de structură la spectacolul de teatru, exegeții au concluzionat faptul că Mayerhold l-a contrazis pe Maestru. Realitatea era însă, că cei doi aveau, pur și simplu, viziuni distincte asupra fenomenului.

Prima modificare se referă la scenă și organizarea ei. Mayerhold desființează scena italiană cu culise și cortină, introducând scena deschisă, inundată de lumină. De aici derivă o mare diferență între caracterul de „iluzie" al convenției. Dacă Stanislavski dorea un spectacol în care evenimentele se petreceau „aici" și „acum", elevul său considera ca spectatorul nu trebuie păcălit, nu e nevoie să-i creezei iluzia că participă la o întâmplare reală, ci trebuie să analizeze ceea ce vede, conștient fiind de convenția teatrală. Așa se face că scena sa era deschisă. Se vedeau pereții teatrului, ușile de la cabine, etc., fără nici un fel de artificiu scenografic. Singurele elemente de decor erau practicabilele din lemn care căpătau orice formă și identitate dorea regizorul, devenind purtătoare de simboluri teatrale. Adept al constructivismului (mișcare artistică ce dorea o apropiere mai mare a artei de tehnică), regizorul reușea să creeze imagini desprinse, parcă, din creațile plastice futuriste.

Dar cea mai mare modificare pe care a adus-o Mayerhold se referea, de fapt, la jocul actorului. El a fost regizorul care a introdus improvizația ca normă. El a fost cel care a dus expresia estetică a creației artistice către un univers paradoxal. Mayerhold a creat, în esență, un alt limbaj de comunicare între artist și receptor. Dacă până la el, principalul mijloc de expresie al actorului era cuvântul, de la el începând (și urmașii săi sunt numeroși și celebri), acesta devine mișcarea trupului. O denumește plastic, biomecanică.

„Mișcarea e subordonată legilor formei artistice. Într-o reprezentație, ea e mijlocul cel mai puternic de expresie. Rolul mișcării scenice e mai important decât acela al tuturor altor elemente teatrale. În lipsa cuvântului, a costumului, a rampei, a culiselor, a edificiului, teatrul, cu actorul și cu arta lui de a se mișca nu rămâne mai puțin teatru: mișcările, gesturile și jocurile de fizionomie ale actorului sunt cele care transmit spectatorului gândurile și impulsurile sale; actorul poate transforma în edificiu de teatru orice fel de

estradă, oriunde și oricum, renunțând la serviciile unui constructor și sprijinindu-se pe propria sa abilitate”[119], scria Mayerhold într-o lucrare publicată în 1920, intitulată *Tehnica mișcării scenice.* Așa se face că regizorul a pornit experimentul său de la jocul actorului.

Mai exact i-a dat acestuia posibilitatea de a se exprima altfel decât o făcuse până atunci. A fixat anumite mișcări pentru acțiuni exacte. Dar aceste mișcări, forma lor plastică se născuse prin exerciții de improvizație. Drumul era, până aici, unul clasic. Se dădea o temă actorului, dar rezolvarea ei, răspunsul la temă, se executa de către actor, nu vorbind, manifestându-se conform obișnuitului sistem realist. Nu, acesta își folosea membrele, mișcările părților corpului pentru a exprima ceea ce gândea sau simțea în funcție de tema pe care o primise. În loc de răspuns, actorul lui făcea mișcări ample ale trupului, care deveneau astfel semnificative. Prin fizicalizare, în funcție de impulsul venit din gând sau senzație, acțiunea actorului devenea semn teatral, cu o forță expresivă potențată. Era ca și cum, regizorul și actorul inventau un alt sistem de comunicare; o altă metodă de a transmite mesaje către privitor.

Exista apoi o altă etapă determinată de Mayerhold, anume fixarea gesturilor considerate grăitoare pentru scena respectivă, și descoperite prin improvizație. Aici asemănarea cu metoda teatrului realist, este clară: se ajunge, prin improvizație la un traseu scenic, care apoi se reface de fiecare dată. Dar ne referim (în cadrul metodei stanislavski-ene) la un traseu al evoluției fizice și psihologice într-un spațiu și timp bine determinat. În cazul metodei lui Mayerhold, traseul viza modificările de substanță ale actorului, într-un spațiu și timp pe care tot el le fixa, le dădea viață și le făcea... să existe. Într-un fel, aici cele două metode: stanislavski-ană și mayerhold-iană se întâlneau. Amândoi erau de acord că actorul face vizibil, ceea ce e invizibil, ceea ce e conținut în ființa actorului, în gândurile și senzațiile sale, în funcție de percepțiile și de reprezentările pe care le are. Chiar dacă cei doi se referă la viața actorului-om și a actorului-personaj ca unitate creatoare, diferențele derivă din faptul că primul (realistul) consideră că expresia artistică

[119] Vsevold Mayerhold în Bernstein Elvin, Margareta Andreescu, Andrei Bantaș, Tamara Gane, *op. cit.*, p. 208

provine din viață și se adresează realității spectatorului, cel de-al doilea (avangardistul) vede arta teatrului ca pe o expresie simbolică ce se adresează idealității spiritului. Mayerhold spune: „Teatrul e artă. În consecință totul trebuie subordonat legilor acestei arte. Legile vieții și legile artei nu sunt identice”[120].

În virtutea acestei idei, regizorul rus invita actorii nu spre negarea, distrugerea și contestarea teatrului făcut de înaintași, adică de cei ce au dezvoltat un teatru naturalist și realist. În mod absolut creator viziunea lui era că, intrând în contact cu tot ce au acumulat antecesorii, Actorul Nou (așa cum îl numește el) va putea fi capabil să aleagă gesturile definitorii pentru momentele importante cu care se va întâlni pe scenă, le va asuma, dar nu se va opri aici; va încerca, printr-o mișcare amplă, perfect condusă a corpului, să reușească să le transforme în mesaje simbolice. În felul acesta, prezența lui pe scenă poate deveni încărcată de semne teatrale pe care spectatorul le va decodifica în forul său interior și acolo va „construi” de fapt, spectacolul de teatru. „Actorul va trebui să studieze teatrele vechi și să acumuleze comorile acestora, nu pentru a se făli cu știința lui, ci pentru a se inspira din ele; va trebui să înceapă să trăiască pe scenă o viață teatrală: să salute cu o tichie de cerșetor ca și cum ar fi o pălărie brodată cu perle, să-și arunce pe umăr o mantilă găurită cu un gest de hidalgo, să bată într-o tobă spartă nu pentru a face zgomot, ci pentru a executa gestul cu o mână perfect exersată în așa fel încât să facă să se uite că pielea tobei e găurită. Aceasta înțelegem noi prin împrumutarea procedeelor tradiționale, pe care le integrăm în prezent”[121]. Și toate acestea pentru ca expresivitatea pe care o capătă actorul să ajungă prin simbolistica ei, prin profunzime și complexitate, la celălalt pol al spectacolului de teatru, numit receptor.

Și aici vorbim despre o altă diferență de structură dintre teatrul realist și cel de avangardă. Dacă primul, îl privește pe spectator ca parte integrantă, pe care dorește să îl atragă în universul său, prin propagarea emoției, prin potențarea afectelor, și prin... miraj, cel de-al doilea, dorește un spectator căruia „noi îi

[120] *Ibidem*, p. 209
[121] *Ibidem*, p. 210

stimulăm activitatea cerebrală, îl obligăm să gândească și să discute"; dar nu numai atât: și sensbilitatea făcea parte din preocupările creatorului, căci „teatrul nu acționează numai asupra creierului, ci și asupra sentimentului"[122].

În tot acest tablou novator, Mayerhold folosea improvizația ca tehnică de lucru cu actorul, precum și ca modalitate de construcție a spectacolului. Înțelegerea situațiilor complexe ale textelor dramatice, descoperirea momentelor semnificative, declanșarea pârghiilor interioare ale sensibilității artistice și potențarea limbajului corporal al actorului, se realizau cu aportul improvizației. Inspirându-se foarte mult din teatrul de mască, din opera mimilor și a circarilor, din gesturile exagerate ale acestora, regizorul rus reușea să dea viață unor spectacole de teatru de o inedită formă și o reală valoare estetică.

Viața lui Mayerhold se va încheia dramatic; a trăit într-un timp istoric în care arta liberă nu era încurajată. Se dorea doar existența artei cu mesaj revoluționar. Iar dacă cineva avea viziuni experimentaliste... plătea. Dacă Stanislavski a trăit, în ultimii ani de viață, în domiciliu obligatoriu, mai tânărul Mayerhold va sfârși condamnat la moarte prin împușcare (pe 2 februarie 1940), din ordinul lui Stalin; va fi reabilitat în anul 1955.

Chiar dacă viața lui s-a sfârșit brusc și în mod tragic, creația lui a dăinuit. Cu siguranță cei însărcinați cu „curățenia" în cultura sovietică nu și-au dat seama de valoarea inestimabilă pe care o distrugeau. Dar istoria... nu lasă valorile să piară.

Așa se face că între anii 1955-1956 devenea student la Moscova un tânăr polonez, pasionat de teatru. Se numea **Jerszy Grotowski** și învăța la Institutul GITIS, la clasa profesorului Iuri Zavadski. Iată ce scrie Larisa Turea, critic de teatru la Secția Națională Moldova a AICT: „Grotowski exista în mişcare, în perpetuă căutare a originilor – origini ale teatrului şi ale vieţii – propulsat de atracţia pentru viziunea organică a lumii, rotundă, perfect împlinită. O experienţă care l-a marcat s-a produs în 1955–1956, când studia la Moscova, în celebrul Institut GITIS, la clasa profesorului Iuri

[122] *Ibidem*

Zavadski. Aventura sa moscovită e foarte puţin cunoscută în Europa: sosise în Rusia atras de sistemul lui Stanislavski, și a descoperit aici biomecanica lui Meyerhold, stilistica lui Vahtangov, „teatrul ca sărbătoare”. Deja atins de o maladie de rinichi, pleacă, în căutare de remedii, în Asia Mijlocie. În Turkmenia, are o revelaţie: află despre râul care, izvorând din munţi, curge, bogat, până când ajunge în deşert. Acolo, în nisipurile fierbinţi, la un moment dat, dispare. Şi în locul acela apare o oază – povestea Grotowski parabola fluviului sublimat prin creaţie”[123]. Deocamdată nu știm prea multe despre tânărul polonez, dar știm ce i-a oferit Moscova în anii 1955.

Stanislavski murise în 1938, dar moștenirea sa era vie și, chiar, mai puternică. Mayerhold murise în 1940, dar... spiritul său plutea încă în teatru, Vahtangov murise în 1922, dar teatrul său (de pe celebra Stradă Arbat) exista, ca și azi, de altfel. Dacă primul visa la un teatru al adevărului psihologic, cel de-al doilea – la un teatru al simbolului convertit în plastica trupului, despre cel de-al treilea, trebuie spus că încerca, parcă, o conciliere între cei doi; prin ideea că forma și fondul pot fi foarte bine armonizate. „Norocul” polonezului este că avea sa fie studentul unui actor, o legendă vie a teatrului rus: Iuri Zavadski. Acesta lucrase, pe rând, cu Stanislavski (în *Nunta lui Figaro*, unde era Contele Almaviva), cu Vahtangov (în celebra *Prințesa Turandot*, unde îl interpreta pe Prințul Calaf), iar cu Mayerhold dezvoltase o frumoasă prietenie. I-a ajutat, de altfel, pe actorii cu care lucrase regizorul și căzuseră în dizgrație după condamnarea la moarte a acestuia. Zavadski rostie, de altfel, un discurs fulminant, dar periculos (în vremea bolșevică), la dezvelirea bustului prietenului său: „Dacă vremea e schimbătoare, Mayerhold e o valoare constantă!”[124].

Chiar dacă nu a zăbovit mult în capitala URSS-ului, Grotowski va fi puternic influențat în crearea direcției sale estetice, de curentele regizorale rusești. Avea să scrie *Teatrul sărac*, folosind termenul de sărăcie ca pe o parabolă, căci viziunea sa se referea la

[123] Larisa Turea, „Arta ca vehicul a schimbării și îmblânzitorii de lei ai teatrului basarabean”, în *Teatrul azi*, www.teatrulazi.ro
[124] *Ibidem*

sărăcia obiectelor de pe scenă (considerate de prisos) dar la bogăția spirituală și metaforică pe care o poate căpăta jocul actorului.

Grotowski a însemnat enorm pentru evoluția teatrului universal. Piesele lui, puține la număr, puțin promovate, prea puțin mediatizate (în perioada poloneză), fabuloase ca expresivitate și incontestabil unice ca limbaj artistic, aveau să dea o turnură deosebită artei teatrului. Sunt numeroase numele de creatori ce recunosc cu evlavie, apropierea de polonez. E puțin să-i enumerăm doar pe Peter Brook, ori pe Eugenio Barba. Sunt mulți cei care au descoperit uriașul univers ce se ascunde în spatele actorului. O lume care nu are sfârșit... are gânduri, senzații și sentimente ce pot dezvolta opere de artă, prin sublimarea lor. Actorul, în viziunea lui Grotowski este un adevărat mag, un adevărat șaman, apropiind arta sa de ritual. De fapt, teatrul ritual a fost chintesența către care a visat regizorul polonez: „ Mă gândeam că dacă actorul, prin interpretarea lui, ar putea să stimuleze, să provoace spectatorul la colaborare, la mișcare, să-l facă să cânte, să dea replici, etc., ar deveni posibilă reconstruirea, reconstituirea unității rituale originare”[125]. Din punctul de vedere al relației cu publicul, regizorul avea să se declare nemulțumit. Se pare că, pentru a reuși ceea ce și-a propus ar fi fost nevoie de mult mai mulți ani de cercetare, care, de fapt, ar fi trebuit să conțină studii sociologice complexe; căci privitorii formează împreună cu creatori, cei doi poli esențiali ai spectacolului. Și cum despre producători se face cercetare, de mai bine de două mii de ani... despre receptori ar trebui făcută o analiză... la fel de detaliată.

Marea performanță pe care a reușit să o facă regizorul polonez rămâne totuși legată de arta actorului. Din acest punct de vedere, spectacolele sale rămân puncte de referință în istoria teatrului, iar creeațiile actorilor lui, devin modele de studiu. Într-un interviu luat de Eugenio Barba, cu care a legat o frumoasă prietenie încă din perioada de început a carierei, Grotowski spunea: „Actorul este un om care lucrează cu corpul lui în public, oferindu-l în mod public. Dacă acest trup se mulțumește să se înfățișeze doar pe sine, ceea ce orice om obișnuit poate să facă, atunci el nu este un

[125] Jerszy Grotowski în Bernstein Elvin, Margareta Andreescu, Andrei Bantaş, Tamara Gane, *op. cit.*, p. 335

instrument ascultător, capabil să realizeze un act spiritual. Dacă este exploatat pentru bani și pentru a câștiga favoarea publicului, atunci arta actorului se învecinează cu prostituția”[126]. Regizorul polonez era tranșant atunci când vorbea despre felul în care se abordează arta, de către creatori. A căutat un model ideal de actor „sfânt”; un actor care să se dăruiască cu totul scenei și ideilor ei, spațiului ei mirific, un actor care să „aplice o tehnică inductivă (a eliminării), față de tehnica deductivă (a acumulării de trucuri) care îl caracterizează pe actorul-curtezană”[127]. Acest actor-sfânt, participant la un teatru-ritual trebuia să aplice un alt drum față de tot ceea ce se întâmplase până la el. Nu trebuia nici să „trăiască” rolul, nici să se „distanțeze” de el, nici să se „zugrăvească” pe sine ca în teatrul de mască. Nu, el trebuia să „folosească rolul ca pe o trambulină, ca pe un instrument cu care să cerceteze ceea ce se ascunde dincolo de masca noastră zilnică, cel mai intim strat al personalității noastre, pentru a-l sacrifica, a-l demasca”[128]. Iar regizorul și-a găsit actorul ideal.

S-a spus despre el, într-o vreme, ca devenise cel mai mare actor al lumii. Firește, este foarte dificil să susținem așa ceva. În artă, de obicei, superlativele nu sunt bine tolerate; și aceasta deoarece, nu există o scală perfectă a valorilor, nu există termeni de comparație, există... doar mirajul unui moment, o clipă inefabilă în care timpul parcă stă în loc. Iar spectatorul are sentimentul că pătrunde într-un univers de imagini, gânduri și senzații, despre care nu și-ar fi putut vreodată imagina că există. Clipele acestea rare, ne indica nouă faptul că participăm la un spectacol magic. Ei bine, au existat și există actori magici; iar între ei, stă neclintit, de prin anii ’60, Ryszard Cieslak. El a fost actorul lui Grotowski; el a înțeles iluzia palpabilă către care îl ducea Maestrul său; el s-a lăsat fascinat de acesta și la rândul său a fascinat. George Banu susține că a fost „actorul emblematic al anilor ’60”[129], și înclinăm să-i dăm dreptate atunci când citim paginile scrise despre el. Spun citim, căci

[126] Jerszy Grotowski, *Noul testament al teatrului*, în M.Tonitza Iordache și George Banu, *Arta Teatrului*, Nemira, București, 2004, p. 325
[127] *Ibidem*, p. 327
[128] *Ibidem*, p. 128
[129] George Banu, „Ryszard Cieslak. Actor emblematic al anilor ’60”, Supliment *Teatrul azi*, București, 2009

spectacolele sale au trecut demult... Și cum teatrul nu este decât o clipă efemeră...

Dar ce au făcut cei doi polonezi atât de special pentru ca să câștige un onorant loc de frunte în teatrul universal? Despre regizor, trebuie spus că, dincolo de faptul că a fost influențat de gândirea mayerhold-iană, a fost în aceeași măsură urmașul unui alt om de teatru important al secolului: Antonin Artaud. Francezul este cel care căuta candoarea, frumusețea, francheța, cruzimea, impetuozitatea, violența, și multe alte date ale ființei umane, nemodificate de evoluția socială. Căuta, adică, un om al începuturilor, al neevolutiei, al ne-falsului convenienței, al ne-modificărilor impuse de societate. Căuta acel om care, pur si simplu, trăia dominat de instincte primare. Din aceasta viziune s-au inspirat cei doi polonezi, pe care au adus-o în spațiul libertații dorit de Mayerhold. Însă ar fi foarte simplu și trist, dacă am reduce arta lor doar la atât. Ei s-au depărtat cu mult de înaintașii lor, și au deschis drumuri noi către generațiile următoare. În lungile ore de repetiții (se știe că cei doi lucrau izolați, fără pauză, câteodată mai mult de douăsprezece ore) cei doi au reușit să ajungă la o forma a idealului de perfecțiune în arta actorului, au reușit să dea viață celor mai puternice viziuni artistice dintotdeauna. Iată ce se scria despre un spectacol reper, *Prințul constant*: „Elementele fundamentale ale teoriei lui Grotowski își află în opera acestui actor o formă verificabilă nu după legile demonstrației vreunei metode, ci în etapa cea mai frumoasă a fructificării lor. Și prea puțin contează că actorul își folosește în mod magnific vocea, că trupul său gol îi slujește pentru a sculpta forme mobile de o expresie concentrată bulversantă și că realizează toate acestea într-un mod magistral; și nici chiar faptul că, în această fuziune dintre tehnica vocii și cea a corpului, constituite într-o unitate, în lungi monologuri epuizante, el se găsește în ambele dinensiuni - vocală și corporală - la limita acrobației. Ceea ce contează este faptul că există în această creație un soi de luminozitate psihică. Tot ceea ce e tehnic, devine în momentele culminante ale acestui rol luminat din interior, încât actorul pare că levitează. El e în stare de grație. Iar în jurul său, tot acest teatru crud, blasfematoriu și excesiv se transformă într-un

teatru în stare de grație..."[130]. Actorul devenea demiurg, devenea cu adevărat creator de alt timp, de alt spațiu, de altă ființă.

În ce măsură aplicau cei doi polonezi improvizația ca tehnică de lucru? Răspunsul vine de la regizor care povestește într-un interviu faptul că, deși în perioada poloneză a spectacolului *Prințul constant* nu era de acord să fie filmat, o echipa a Radiodifuziunii din Oslo a primit permisiunea să înregistreze spectacolul (cu public în sală) camuflând microfonul foarte bine. Se întâmpla în anul 1965. După câțiva ani, cineva, pe ascuns, a montat în căptușeala peretelui din spate al sălii (cu siguranță în alt teatru), o cameră de luat vederi. Filmul a fost luat și... nu știa nimeni de el. Paradoxal este faptul că, după mai mulți ani, intr-un târg de vechituri din Roma un angajat al Universității descoperă caseta filmată. O cumpară, iar tot Universității îi vine ideea să cupleze cele două materiale: sunetul de la Oslo cu filmarea de amator (dintr-un singur unghi) găsită la Roma. Stupefacție: cele două materiale se potriveau perfect. Sunetul cu imaginea, captate la câțiva ani distanță și în două spații total diferite. Regizorul spune: „De ce cred că era un actor la fel de mare precum, într-un alt domeniu Van Gogh, de pildă? Pentru că a știut să găsească legătura dintre talent și rigoare. Când avea o partitură de joc, era capabil să o execute, de fiecare dată în cele mai mici detalii. Asta înseamnă rigoare. Însă mai era ceva misterios în spatele acestei rigori, care ținea întotdeauna de încredere. E vorba despre dar - dar, în sensul dăruirii de sine. Și când spun asta nu mă refer la obișnuitul dar făcut publicului pe care am convenit împreună să-l considerăm prostituție. Nu. Era ofranda către ceva mult mai înalt, care ne depășește, care se află deasupra noastră și care, am putea spune, era darul închinat muncii sale, ori, la fel de bine, muncii noastre, ofranda către noi amândoi"[131].

Acesta, se pare, că era secretul celor doi polonezi: libertate în rigoare; și amândouă duse pâna la limita lor maximă. Când vorbim despre libertatea lui Cieslak, vorbim despre găsirea unor expresii și conținuturi ale străfundurilor ființei sale, într-o situație creată de regizor. O situație care se compunea din teme succesive, pe care

[130] Josef Kelera în *Ibidem*, p. 89
[131] Jerszy Grotowski în *Ibidem*, p. 15

actorul le demonta, cu întregul său potențial, până în cel mai mic detaliu. Aici suntem în etapa de improvizație. Ceea ce urma era perioada în care se stabileau limitele formei, gesturile, vorbele. Iar apoi urma fixarea acestora într-un câmp emoțional și afectiv de mare amploare. Ne aflăm în faza rigorii, cea care vine să statueze o creație valoroasă. Dar, atenție, improvizația nu era finalitatea. Rezultatul acela plin de grație era îmbinarea celor două etape. Libertatea câștigată prin improvizație, care ducea către fascinația sculpturalității ființei datorită rigorii, a făcut din Cieslak unul dintre cei mai mari actori ai lumii, iar din Grotowski un vizionar.

3.2.3. Improvizația în teatrul american

Aristotel spunea că omul este un animal social și susținea faptul că societatea este anterioară familiei, pentru că înainte să existe individul, trebuie să existe cadrul în care acesta să apară. Dar odată integrat, omul trebuie să trăiască după norme morale pentru că altfel: „după cum omul în perfecţiunea sa este cea mai nobilă dintre fiinţe, tot astfel, lipsit de lege şi de dreptate, este cea mai rea din toate: căci cel mai groaznic lucru este nedreptatea înzestrată cu arme; însă omul se naşte având ca arme fireşti inteligenţa şi voinţa fermă, care sunt foarte proprii a fi întrebuinţate în scopuri contrarii”[132], spunea părintele filosofiei. Și pentru că a existat întotdeauna pericolul ca omul să „facă rău” societății, și evident și sieși, ceilalți au căutat diverse posibilități de a evita pericolele. Așa ajungem la scopul teatrului despre care vorbea tot Aristotel; îndemna creatorii să aducă pe scenă viața, cu faptele ei urâte sau frumoase, în așa fel încât privitorul să se „curețe” de pornirile amorale și să se adapteze rigorilor societății. Din cele mai vechi timpuri acesta a fost scopul urmărit de creatorul de teatru. Educarea celuilalt pol al fenomenului, anume receptorul.

Metodele de acțiune asupra „celuilalt” au fost diverse. Fie transformarea scenei în oglinda magică (prin construirea unei vieți... aidoma cu cea reală), fie invitarea la meditație și analiză (prin

[132] Aristotel, *op. cit.*, 2008

povestiri despre oameni și societate), fie prin angrenarea spectatorului în lupta socială. În acest al treilea caz, vorbim despre teatrul politic. Adică acea formă artistică ce pledează pentru schimbări sociale, pentru racordarea activă a individului la viața societății.

Privitor la aspectele notabile ale improvizației, am analizat formele de teatru ce au folosit mai mult latura vieții psihice a actorilor, apoi implicările mijloacelor artistice ce țin, în mod explicit de corporalizare, iar acum se impune o analiză a tipului de teatru ce activează funcția socială a actorului. Căci un artist funcționează cu toată complexitatea sa, ca unitate bio-psiho-socială.

Am ales un spațiu cultural ce a oferit câteva momente de amploare în istoria sa. Este vorba despre teatrul american în care s-au născut unele forme de teatru social foarte interesante. Dar ceea ce este mai important de subliniat este că, aici în America, formele de teatru de improvizație au luat cele mai neașteptate turnuri. Libertatea socială, garantată încă de la formarea statului american, pentru păstrarea căreia luptă fiecare individ în parte, se regăsește și în teatru. Poate de aceea, pe tărâmul făgăduinței, libertatea creatoare reașeza la loc de cinste Improvizația, sub o multitudine de forme.

Trebuie făcută, însă, o specificație: în Europa există creatori importanți care s-au ocupat de aspectele sociale ale artei; între ei se detașează un nume sonor: Bertolt Brecht. Regizorul și dramaturgul german a susținut o întreagă teorie și o prodigioasă activitate artistică privitoare la scena ce trebuie să devină port drapelul luptei de clasă. Despre viziunea sa asupra artei actorului am vorbit, căci se impune ca o valoroasă teorie: a detașării. Despre implicarea socială, discuția este amplă. Brecht era un intelectual de stânga; fidel convingerilor sale scrie piese cu un pronunțat caracter social. În *Cercul de cretă caucazian*, de pildă, acțiunea are loc chiar pe tărâmul Uniunii Sovietice, în care proaspăta eliberată clasă muncitoare vede un spectacol despre nedreptățile regimurilor care „au oprimat”. Este drept că miezul piesei devine o parabolă, în care se depășește cu mult nivelul social; acest lucru face din *Cercul de cretă*... o realizare notabilă a dramaturgiei universale. Oarecum la fel

stau lucrurile și cu *Domnul Puntilla și sluga sa Matti*; o piesă în care se vorbește deschis despre nedreptățile burgheziei. Dar lucrurile nu se opresc aici. Când vorbim despre dramaturgia lui Brecht nu putem să nu amintim de câteva lucrări de o mare valoare: *Opera de trei parale, Galileo Galilei, Omul cel bun din Seciuan, Mutter Courage ș.a*. Sunt piese de teatru care rezistă timpului, care se montează în toate colțurile lumii și care, un amănunt foarte important, pot fi realizate scenic în orice formă stilistică, sau abordând orice modalitate de tehnică actoricească. De aici derivă și valoarea lor universală.

Convingerea lui Brecht, ca luptător activ în societate, era că într-o epocă de industrializare masivă, omul nu are nicio scuză dacă nu se implică în sensul în care ar trebui să-și ceară drepturile. Acuza formele de teatru care îmbată spectatorii cu iluzii, susținând că „viața e frumoasă", când de fapt „se trăiește rău". Iar pentru împlinirea dezideratului său, dramaturgul scrie texte în care eroii săi luptă permanent și nu se mulțumesc cu statutul social pe care îl au, iar regizorul folosește actorii (ce adoptă tehnica detașării) doar pentru a invita spectatorii la reflecție și apoi, odată ce au înțeles mesajele, să aibă curajul acțiunii în societate.

Viziunea aceasta avea să fie îmbrățișată de mulți alți creatori. Fideli convingerilor lui Brecht: „Spectatorul nu mai este o persoană particulară care vizionează spectacolul realizat de oameni de teatru; individul în fața căruia se joacă ceva și care savurează produsul teatral, nu mai este un simplu consumator. El însuși trebuie să producă. Spectacolul apare înjumătățit dacă nu participă și spectatorul în chip de colaborator"[133]; aceștia au căutat o mare angrenare a receptorului în procesul de creație artistică. Pe meridianele lumii s-au detașat Augusto Boal (cu teatrul său pentru oprimați), Dario Fo (cu forma sa modernă de afirmare a spiritului civic), ori Ariane Mnouchkine (cu reconsiderarea diverselor forme de teatru ca angrenaj în lupta socială) ș.a. Dar în America lucrurile au evoluat, ca de obicei... fulminant.

[133] Ileana Berlogea, *Teatrul și societatea contemporană*, Meridiane, București, 1985, p. 290

În 1947 avea să ia ființă o companie teatrală numită **Living Theater**, condusă de **Julian Beck și Judith Malina**. După aproape douăzeci de ani de la debut, după ce s-au impus de Broadway cu spectacole după Lorca, Gertrude Stein, Paul Goodman, Brecht, Jean Cocteau, Pirandello, iar apoi au început o restaurare a limbajului teatral și a modalităților de expresie, urmărind prin creațile lor o vie activitate comunitară, cei doi declarau: „Când va veni revoluția, teatrul de pe Broadway va dispărea, și teatrul parizian de bulevard, și minciunile West End-ului londonez, și teatrul pompos al Germaniei de Vest, și teatrul Off Broadway, toate care lucrează în și pentru capitalism vor dispărea!”[134]. Promotorii de la Living Theater se inspiraseră, oarecum, din creația lui Antonin Artaud. La fel ca ei, căutau slăbirea resorturilor intime ale individului, care astfel să devina apt de reacție violentă în lupta socială. Într-un fel, se asemănau și cu viziunea lui Grotowski, în ceea ce privește dăruirea totală pentru un ideal și căutarea unor mijloace de expresie complet inedite. Dar dacă polonezul visa un teatru al profunzimii și al desăvârșirii spirituale, americanii visau o formă de spectacol care să se confunde cu actul social.

Pornind de la Artaud, cei doi americani au cautat un limbaj metaforic pe care nu-l putea da cuvântul, ci imaginile și sunetele. Luptând pentru eliberarea de sub tirania unei societăți mult prea industrializată s-au inspirat și din formele ritualurilor orientale, influențând spectatorul și dincolo de sfera rațională, adresându-se afectivității și subconștientului; actorii de la Living Theater au reușit să creeze un limbaj simbolic format din sunete și gesturi care uneori întăreau cuvintele, alteori se substituiau acestora. Unul dintre cele mai cunoscute spectacole a fost *The Brig*, de Kenneth Brown. Era vorba despre un grup de marinari condamnați al carceră, dar spectacolul a devenit un protest violent adresat autorităților care nu garantau libertatea individului. Să nu uităm că suntem în perioada războiului din Vietnam, și a numeroaselor proteste organizate în societatea americană.

[134] Mihaela Tonitza Iordache și George Banu, *op. cit.*, p. 331

The Brig a fost o reușită. Urmarea este că cei doi americani au dezvoltat descoperirile făcute și în spectacolele ce au urmat. Așa se face că realizează *Frankenstein, Antigona* de Brecht, dar și *Paradise Now* - un spectacol celebru. În toate aceste creații, drumul parcurs era cel al improvizației în care era implicată toată trupa. Nu întâmplător am ales acest moment teatral pentru cercetare. Și aceasta deoarece, la Living Theater, metoda de lucru era improvizația și manifestarea spontană.

Așa se face că în *Paradise Now* a dispărut până și actul de ordonare a creației. S-a mers pe această formulă din dorinta de a angrena activ publicul. Acesta a participat într-adevăr, dar aspectul de haos și anarhie, au făcut ca spectacolul să fie interzis la Festivalul de la Avignon.

Improvizația practicată de Living Theater, cu inexistența vreunei rigori dramaturgice, cu lipsa de preocupare pentru vreo structură clară a spectacolului nu era o noutate în America. Să nu uitam că mai exista o manifestare artistică, de această dată de sorginte plastică, ce s-a impus sub numele de **Happening**.

În rândul artelor contemporane avea să se nască în secolul al XX-lea un fenomen extins la scară socială. Ne referim la happening, care a avut ca punct de pornire pictura modernă. Momentul de început ar fi Paul Cezanne, care a integrat pentru prima dată, într-un singur câmp bidimensional, mai multe obiecte reprezentate ca fiind privite din diferite unghiuri. Viziunea lui a fost continuată de Max Ernst, Picasso, Braque ș.a., iar în felul acesta pictura a devenit un promotor al mișcării de înnoire a culturii din secolul trecut. Urmarea a fost... spectaculoasă: au apărut tehnicile colajului, integrarea unor obiecte găsite sau a diverse materiale în structura operelor de artă (între ele se erau: chiuvete, anvelope, biciclete vechi ș.a.). Așa se face că, în lumea teatrului a apărut ideea organizării unor reprezentații care să nu mai aibă la bază un text scris, ci în care obiectele să fie lăsate „să vorbească”, să provoace, scandalizând publicul. Aceste spectacole îmbinau dansul cu muzica, sau pur și simplu, doar activități banale aflate în afara sferei esteticului. Se poate spune, deci, că actul de naștere al Happening-ului îl constituie momentul în care pictorii au introdus în tablourile lor

obiecte, precum și atunci când au început să fie preocupați de „action-painting” (pictura activă), în care actul de creație devine mai important decât opera de artă în sine. În Statele Unite, Franța, Germania, pictorii, sculptorii și, apoi, muzicienii au creat primele happening-uri în care la început dominau colaje, afișe și panouri, iar apoi s-au realizat inedite spectacole de teatru în care se foloseau elemente din muzică, dans, poezie, film ș.a.

Un alt moment important a fost apariția sculpturii cinetice, în care americanul Claes Oldenburg, în expoziția sa de pictură din 1961, devenea inițiator. Intitulată *The Store* (Magazinul), expoziția era înțesată cu tot felul de obiecte vehi, pe care spectatorii aveau voie să le atingă, deoarece, spunea artistul, acestea sunt „metafore în mișcare” ce crează o realitate fizică. În *Snaptshots from the City* (Instantanee din oraș), organizată în Greenwich Village, spectatorii erau ținuți în întuneric timp de cincisprezece minute, fiindu-le permis sa privească pe rând printr-o mică deschizătură în camera în care avea loc spectacolul. Artistul mărturisea: „Nu știu dacă piesele de inspirație artaudiană au o largă circulație, dar ele au avut o mare influență asupra mea. În *Snaptshots from the City* există enorm de multe momente de cruzime și suferință care pot fi teatrale”[135].

Au existat și muzicieni care au folosit tehnici teatrale în operele lor. Trebuie amintit, în acest context, John Cage, care, în spectacolul *44 minuts, 33 secunds*, din 1952, îl invita pe pianistul David Tudor sa stea în fața pianului închis, timp de 4 minute si 33 secunde; muzica ce se „auzea” era formată din sunetele întâmplătoare și aleatorii pe care le făceau spectatorii: zgomote, scârțâitul scaunelor, strănuturi, s.a. Iar teatrul lua naștere din toate activitățile ce aveau loc în acest timp. Ideea lui John Cage era aceea ca teatrul este „o clipa de viață”, adică este ceea ce se vede și se aude acum. Actorul este chiar spectatorul, iar viața lui este spectacolul.

Și în dans au existat noutăți. Mary Wigman, Ann Halprin sau Merce Cunningham au revoluționat dansul spulberând supremația baletului clasic. Cunningham a pregătit (în 1952) un spectacol în

[135] Mircea Cristea, *Teatrul experimental contemporan*, E.D.P., București, 1996, p. 39

care pe scenă se „jucau” tot felul de activitați obișnuite: spălatul pe dinți, pe mâini, aranjarea parului ș.a., conform ideii că mișcare nu este doar baletul – adică o suită de mișcări repetate, lucrate, având scop estetic, ci toate mișcările pe care în mod natural le face omul în viață.

De fapt, creatorii happening-ul doreau un teatru... fară teatru. Un loc în care convenția sa dispară, un teatru fără scenă în care aceasta era înlocuită cu diverse medii naturale care aveau funcționalități multiple. Un teatru în care textul folosit nu era ales, învățat, studiat, ci se năștea atunci, pe loc; ce este cel mai important de subliniat, este că textului îi dădeau viață spectatorii. Happening-ul a fost un fenomen pur de improvizație. Aici libertatea individului era, practic, nelimitată. Aici creator devenea chiar spectatorul, iar scopul acestui tip de propunere era evident descătușarea de orice normă și regului, libertatea deplină a ființei umane, și transformarea acesteia în factor activ în creație. În happening spectacolele aveau loc, evident, doar o singură dată. Ele „trăiau” clipa, nestabilind vreun traseu anume și nesupunându-se vreunui criteriu estetic impus.

A existat presupunearea că la baza happening-ului a stat **psihodrama**. Pornită din dorința cercetătorilor de a găsi soluții pentru rezolvarea problemelor psihice ale individului, pentru aplanarea conflictelor interpersonale mult prea puternice în epoca modernă, psihodrama a ajuns la un stadiu de maximă amploare în Statele Unite, datorită lui Jacob Levi Moreno, român de origine, student al lui Sigmund Freud căruia avea să-i spună în anul 1917: „Eu încep de unde dumneavoastră terminaţi! Dumneavoastră întâlniţi persoanele în decorul artificial al cabinetului, eu le întâlnesc pe străzi şi în casele lor, în mediul lor. Dumneavoastră le analizaţi visele. Eu le dau curajul de a visa în continuare”[136]. Într-o activitate prodigioasă, Moreno a pus bazele următoarelor forme de teatru revoluționar: teatru de conflict sau teatrul critic, teatrul spontaneității sau teatrul imediat (aici și acum), teatrul terapeutic sau teatrul reciproc, și teatrul creatorului - baza triadei: sociometrie, psihoterapie de grup și psihodramă.

[136] Jacob Levi Moreno; Zerca T. Moreno, *The First Psychodramatic Family*, Beacon House, NY, 1964

În Statele Unite a publicat numeroase cărți între care se distinge și: *Impromptu* (1931), un jurnal ce își propunea dezvoltarea improvizaţiei în arta dramatică şi educaţie, conţinând articole scrise de către Moreno, A.B.W. Smith, J.J. Robins, Theodore Appia, Helen Jennings, Hans Kafka, Robert Müller şi alţii. În evoluția sa, se mai disting și activitățile legate de lumea teatrală și cinematografică a Americii. Astfel, îi îndrumă pe Franchot Tone şi pe soţia acestuia, celebra Joan Crawford, în explorarea problemelor maritale, pe scena studioului de psihodramă din Beacon. Îi întâlneşte și lucrează cu Elia Kazan, cu Stella Adler, dar şi cu fratele acesteia, actorul Luther Adler. Deschide la New York un studio de psihodramă (aflat pe starada 101 Park Avenue, redenumit în 1952, Institutul Moreno). Aici continuă sesiunile deschise de sfârşit de săptămână începând din 1942, până în anii ’70; întâlnirile erau frecventate și de actori (dintre care putem numi: Eric Bentley, Dustin Hoffman). Înfiinţează un studio de psihodramă la Universitatea Harvard. Conduce sesiuni de psihodramă la Teatrul Mansfield (Broadway), New York.

Moreno a elaborat psihodrama ca metodă de cercetare a structurilor afective ale indivizilor, în scopul ameliorării conduitei lor în grupurile sociale.

Dacă privim prin comparație happening-ul și psihodrama, putem observa faptul că ele au trăsături comune, dar și deosebiri de structură. Ca o asemănare se poate constata că elemente care țin de reprezentația treatrală, respectiv acțiunea, limbajul, actori, personaje, punere în scenă, elemente de decor și, chiar unele costume, apar și într-o formă și în alta, deși modalitățile de expresie sunt foarte diferite de cele folosite în teatrul clasic. Dar ca deosebire, psihodrama a folosit tehnici teatrale cu scopul de a vindeca, sau măcar ameliora unele probleme psihice, sau greutățile de integrare în societate; happening-ul, pe de altă parte dorea să realizeze, deși inedită, o formă de spectacol ce urmărea scopuri artistice și estetice.

Dar cea mai importantă concluzie este că, și într-un caz și în altul, cele două tehnici foloseau ca bază de pornire, improvizația. Desigur, difereau scopurile și mijloacele de expresie, dar modalitatea de lucru era, eminamente, improvizația. Și aceasta deoarece, așa cum anunțau încă din pornire, cele două forme de spectacol doreau

eliberarea ființei umane de constrângerile normelor impuse de societate, de crispările și nefericirile care blochează creativitatea și acordarea optimă cu semenii.

Tot pe aceeași linie a implicării active a spectatorului în reprezentația teatrală a mers și **Joseph Chaikin**. Între 1963-1973 a existat „o formație experimentală", „teatru colectiv de încercări", „companie consacrată improvizației", „studio de avangardă"[137], care s-a numit: **Open Theater**. Lucrând în spații foarte mici, în fața unui public restrâns, fără publicitate, cu reprezentații gratuite, ei au reușit să se impună în viața artistică americană și nu numai; au readus Improvizația „în ochii specialiștilor și chiar a publicului, dezvăluindu-i marile posibilități de afirmare a creativității, de descoperire a unui limbaj scenic expresiv, capabil să comunice idei, simboluri, sensuri filosofice de mare adâncime"[138]. Se spune despre Open Theater că, în peisajul atât de generos al scenei din SUA, ei s-au detașat pentru că au pus în evidență cel mai bine, identitatea spirituală la care ajunsese teatrul american.

Dacă marea majoritate a trupelor urmăreau lupta socială, sau impunerea în fața teatrelor comerciale de pe Broadway, Open Theater a căutat descoperirea unor noi mijloace de expresie artistică și noi posibilități de comunicare ale creatorilor cu privitorii. Joseph Chaikin a lucrat constant cu dramaturgul Jean Claude van Itallie, cu care urmărea eliminarea tuturor formelor de artă facile și căutarea de noi și inedite structuri artistice. Open Theater nu a fost un teatru de repertoriu, ci un atelier de cercetare în care actorii au creat spectacole printr-un puternic efort și o muncă pasionată de echipă. Au renunțat la „impersonarea" de tip tradițional, cautând expresivitatea gestului și a mișcării, rezonanța sunetelor și a cuvintelor și mărirea potențialului creator al actorului, prin teme de improvizație. „Izvorul de inspirație a fost viața, dar nu o viață reprezentată mimetic, ci transfigurată, comunicată prin gesturi și mișcări esențializate, simbolizând atitudini, eliminând total psihologia, sentimentele și trăirile individuale."[139]

[137] Ileana Berlogea, *op. cit.*, p. 128
[138] *Ibidem*, p. 129
[139] *Ibidem*, p. 131

Din dorința de a proteja libertatea actorului, creativitatea lui izvorâtă din relaxare și siguranță, din dezinhibare și convingerea că face parte dintr-un grup artistic lipsit de tensiuni, la Open Theater dramaturgia se scria special pentru actor; Jean Claude van Itallie și Megan Terry s-au și impus ca nume sonore în dramaturgie după colaborarea cu Joseph Chaikin. Acesta a publicat și el un valoros material: *The Presence of the Actor*, în anul 1972.

Trupa lui Chaikin a avut trei perioade în evoluția sa. Prima a fost aceea a improvizațiilor pure, în care se căuta bucuria și plăcerea jocului, iar actorii au câștigat prezența de spirit, libertate individuală, cooperarea cu colegii, și multe alte deziderate ale improvizației. Cea de-a doua etapă a fost aceea în care, sub influența lui Brecht, artiștii au realizat *Viet-Rock, America Hurrah!* și *The Serpent* considerate a fi „cele mai explozive manifestări teatrale cu caracter agitatoric protestatar din anii '66 - '67" [140]. Cea de-a treia etapă este dominată de stăpânirea limbajului abstractizant, dar fără interpretări emoționale. Ultimele spectacole înainte de desființare au fost *Terminal* și *Mutation*. Despre prima perioada ne interesează să vorbim, căci are o mare legătură cu tema lucrării de față.

În perioada improvizațiilor, actorii inventau zi de zi exerciții noi, după ce au încercat aproape toate exercițiile cunoscute în vreme. Un apropiat al trupei, Robert Pasolli le-a adunat într-un volum intitulat: *O carte despre Open Theater*, devenită o adevarată culegere de exerciții pentru actori. Sunt descrise detaliat etapele pe care le-au parcurs; de la obiectul imaginar, la obiectele reale, exerciții asociative bazate pe legătura dintre culori, sunete și gesturi, „oglinda" sub diverse forme, exerciții de imaginație, de coordonare, de relaxare ș.a. Ideea este că toate acestea au dus către câștigarea libertății atât de necesară în creația actorului, și au confirmat convingerea că prin imaginație se poate ajunge către descoperirea formelor celor mai creative în existența scenică.

De aceeași convingere era și **Viola Spolin**. Celebra creatoare a jocurilor pentru teatru, sprijinul pedagogilor artei actorului din întreaga lume, și-a început activitatea sub influența a doi

[140] *Ibidem*, p. 135

puternici poli: Neva Boyd, sociolog la Northwestern University, cu care lucra la un centru de antrenament recreativ prin joc, la Hull House din Chicago, și Stanislavski, ale cărui cărți (traduse în engleză în 1924) le citește încă de la primele lor ediții. Viola Spolin a lucrat mult, în diverse orașe; și-a inființat *Young Actors Company* la Hollywood, în 1946, unde pregătea prin tehnica jocului copiii ce jucau în filme. A continuat să lucreze cu actorii și ulterior, așa încât lista vedetelor americane care i-au fost „învățăcei" este impresionantă: Bill Murray, Mike Nichols, Alan Alda, Barbara Harris, John și Jim Belushi, Rob Reiner, Paul Mazursky, Joan Rivers, Lewis Arquette, George Segal, Martin Short, Betty Thomas, Richard Libertini, Felton Perry, Howard Hesseman şi mulţi mulţi alţii.

Este deja foarte cunoscut faptul că tehnica folosită de profesoarea americană a fost jocul. Preluată de la Neva Boyd, metoda jocului determină acumulări de abilități fizice și intelectuale, poate deveni un mijloc de corecție a temperamentului deviant; în plus, Viola Spolin considera că jocul oferă eliberare de tensiuni psihice, şi astfel corectează. Ea era convinsă că e preferabil pentru copil să privească înapoi la comportamentul lui greşit şi să se bucure că l-a depăşit. De asemenea, credea că aspectele deviante pot fi depăşite deseori, fără ca individul să fie conştient de existenţa lor. Viola Spolin atrăgea atenția asupra faptului că, atunci când improvizația devine un scop în sine, poate ucide spontaneitatea. Și aceasta deoarece, dezvoltarea organică încetează pe măsură ce jucătorii devin... actori. Adică renunță la descoperiri și își canalizează atenția asupra unei finalități „artistice"; profesoara era mai drastică; spunea: „încep să se dea inteligenți"[141].

Manualul Violei Spolin conține două categorii de jocuri: teatrale și de încălzire. Jocurile teatrale conțin exerciții pentru simțuri, pentru eliberarea mușchilor, jocuri intelectuale, jocuri bazate pe situații (simple sau complexe) ș.a. Apoi, exerciţiile de încălzire trebuie folosite înainte, pe parcursul, şi după ateliere (de fapt, oricând este necesar). Sunt exerciţii menite să pregătească fizic, psihic, energetic, grupul şi individul pentru activitatea din cadrul

[141] Viola Spolin, *Improvizaţie pentru teatru*, UNATC Press, București, 2008, p. 93

atelierului *(„Warm-up Game", „active game" „energy game")*; de asemenea, ele au darul de a împrospăta atmosfera în timpul atelierului și mai ales după un exerciţiu de arta actorului care a presupus o concentrare fizică şi psihică de lungă durată. Există și exerciţii pentru finalul atelierului, care au scopul de a încheia ziua de lucru întotdeauna plăcut, astfel ca elevii să plece odihniţi şi energizaţi *(„Wrap-up Game")*. O condiție de bază pe care insistă profesoara Viola Spolin este că jocul presupune reguli şi că prima regulă a jocului este să-i respecţi regulile.

Un alt punct principal al teoriei ei este că jocurile trebuie să fie cumulative, iar profesorul nu trebuie niciodată să forțeze limitele celui cu care lucrează, să-i impună un ritm mai alert, sau să-i reproșeze că nu reușește să realizeze ceva anume. Din contră, cel care conduce jocurile trebuie să dea curaj tuturor, să simtă ritmul în care lucrează fiecare și să îmbine activitățile celor implicați. Viola Spolin considera ca teatrul este artă de grup și, de aceea, unul dintre scopurile exercițiilor este să-i învețe pe cursanți să respecte partenerul, să îi accepte propunerile și să conlucreze cu acesta spre binele întregului grup.

O altă preocuparea a cercetării Violei Spolin a fost și declanșarea intuiției, atât de necesară în actul scenic. Profesoara credea că intuiția este o cale către cunoaștere, mai eficientă decât cea intelectuală, logică. Ea chiar a dezvoltat acest sistem de invățare intuitivă, pe care l-au urmat Paul Sillis și Gary Schwartz. Subliniind necesitatea cunoaşterii intuitive, Viola Spolin a transformat sistemul de învăţământ teatral, modificând raportul între student şi elev. Aşa a apărut necesitatea non-autoritarismului în educaţia de specialitate, conform căreia, profesorul nu este exclus din joc, dar are un dublu rol: să experimenteze împreună cu studenţii, organizându-le, în acelaşi timp, activitatea. În felul acesta s-a născut: indicaţia pe parcurs.

Deoarece se obișnuiește foarte des să se invoce talentul sau lipsa de talent în situațiile de învățare sau de creație artistică în general, Viola Spolin e convinsă că talentul nu are nicio legătură cu capacitatea de a învăța sau crea. De altfel era de părere că trebuie reconsiderată definiția talentului: „Este foarte posibil ca ceea ce se

numeşte o comportare talentată să fie numai o mai mare capacitate individuală de a experimenta. Din acest punct de vedere, potenţialul inefabil al unei personalităţi poate fi perfecţionat prin sporirea capacităţii individuale de experimentare”[142]. Așa se face că, orice individ care se implică şi răspunde cu întregul organism la forma de artă respectivă, dă dovadă de ceea ce se cheamă o comportare talentată şi creatoare. Însă, de aici până la... marea creație, mai e drum lung. Dar cu implicare, muncă și căutare neobosită, drumul este mai sigur. Doar că... există ceva care face diferența dintre un actor bun, muncitor, dăruit, și altul... genial. Poate... talentul. Stanislavski era convins: „Suveranul și unicul stăpân al scenei este actorul de talent”. Un lucru este sigur: în faza de pregătire a unui spectacol, în faza de căutare, de acumulare, de autodescoperire, de care s-a ocupat Viola Spolin, talentul nu are nicio implicare.

În evoluția pedagogiei de formare din America, și nu numai,Viola Spolin a avut o mare însemnătate. Folosirea jocurilor de improvizație ca mijloc de căutare a libertății creatoare, au dus metoda ei în cele mai variate medii. De la jocurile de relaxare, educație și formare pentru copii, până la cele mai importante universități de teatru din lume, acolo unde studenții-actori se folosesc, în prima perioadă de studiu de metodele ei, peste tot se recunoaște valoarea acestora. Odată în plus se reconfirmă faptul că, tehnica jocului e determinantă pentru învățarea adoptării unor rigori artistice sau estetice, ca drum sigur către câștigarea libertății de expresie.

3.2.4. Viola versus Keith

Este interesant de realizat o analiză comparată a doi creatori ce au avut în prim planul activității lor improvizația. Primul este de origine americană, Viola Spolin, şi implică Second City Theatre Company, care mai târziu a dat naştere la Improv Olympic, iar cel de-al doilea este britanicul Keith Johnstone.

[142] *Ibidem*, p. 49

Second City a fost format de către Paul Sills, a cărui mamă era nimeni alta decât Viola Spolin. Munca ei este acreditată ca fiind cea care a creeat pentru actorul modern bagajul necesar de exerciţii teatrale pentru că acesta să poată urca pe scenă fără vreun scenariu. Munca lui Spolin a început cu copii, iar aceste lucruri se întâmplau cu mai bine de 20 de ani înainte de a se forma Second City. „Jocurile s-au născut din necesitate, spunea Spolin, nu am stat acasă şi le-am visat. Când aveam vro problemă, inventam un joc. Când apărea o nouă problemă, inventam şi eu un nou joc”[143].

În 1946, Viola Spolin a pus bazele companiei Young Actors Company în Hollywood. Copii, de la 6 ani în sus, erau antrenaţi, pentru a putea juca în producţiile locale, prin intermediul unei metode care încă se perfecţiona la acea perioadă, cea a jocurilor de Teatru. Această companie a contiunuat până în 1955, când Spolin s-a întors în Chicago pentru a-şi relua activitatea regizorală la Playwright’s Theatre Club. Din acel moment, ea a început să ţină workshop-uri bazate pe jocuri la compania înfiinţată de fiul său: Compass, cea care avea să ducă la dezvoltarea Second City. Aceasta din urmă devenind prima Companie Profesionistă Americană de Improvizaţie.

Din punct de vedere cronologic, munca lui Keith Jonhstone a apărut la câţiva ani după descoperirile Violei Spolin. Cu toate că pot fi găsite multe similitudini, Jonhstone susţinea că nu era, în momentul în care îşi dezvoltă propriile abordări, la curent cu munca susţinută de altcineva peste ocean. Dar...

La începutul anilor ’60, Royal Court - singurul teatru din Londa care încuraja pe atunci tinerii dramaturgi englezi - a înfiinţat un grup aparte: Writers Group. Scopul său era de a găsi noi metode prin care arta narativă să fie încorporată în piesele de teatru. Aici, Jonhstone a întrodus noţiunea de jocuri şi exerciţii pentru a ajuta dramaturgii să poată crea texte noi. Dorinţa lui era să realizeze ceea ce spectacolele de teatru din acel moment nu reuşeau. Şi anume, să transforme acţiunea dramatică în acea acţiune care permite modificarea actorului, dar implică activ și spectatorul.

[143] Interviu cu Viola Spolin, publicat inițial în Los Angeles Times, pe 26 mai 1974 și republicat de Chris Johnston în *The Improvisation Game*, Nick Hern Books Limited, 2006, p. 80

Keith Jonhstone, regizor şi improvizator, în cartea sa *The Improvisaton Game* relatează faptul că: „în 1966 am descoperit-o pe Spolin. Cineva din public a zis că nu se poate să nu îi cunosc munca. I-am spus că nu am auzit niciodată de ea. Altcineva mi-a dat cartea ei. Nu am văzut mare lucru. Totul părea atât de competitiv. Dar erau și niște lucruri drăguţe legate de contactul fizic... Partea cu cine, ce, unde m-a îngrijorat. Părea că ei încearcau să facă teatru „normal" prin mijloace improvizate. Eu încercăm să inventez lucruri care nu au mai existat"[144].

Succesul lui Jonhstone l-a făcut pe acesta, după ce a realizat mai multe turnee în Marea Britanie şi Europa, să se mute în Canada, la Calgary. Acolo el a inventat, pe lângă Teatru Sport, noi mărci teatrale precum Gorilla, Lifegame şi Maestro. Acestea sunt similare cu Teatrul Sport si pot fi jucate cu un număr mare de improvizatori (chiar și douăzeci de persoane).

Principala diferenţa dintre cele două metrode o constituie importanța acordată *statutului*. În lucrările Violei Spolin nu se fac referiri aproape deloc la acesta, lucru datorat poate şi faptului că societatea americană a acelor timpuri încerca să nu pună accent pe această noţiune. Dar, atenție: *Statutul*, în lumea Teatrului, nu are nici o legătură cu poziţia socială a actorului; el face referire la raporturile de subordonare stabilite în scenă. Cine se subordonează cui sau cine are motivaţia cea mai mare de a iniția o acţiune. Pentru Jonhstone, *statutul* stă la baza desfăşurării fiecărei scene. Fără un astfel de raport clar nu poate exista nici un conflict scenic. Două forţe egale având „darul" de a se anula reciproc, credea englezul. De aceea, improvizatorii începători sunt încurajaţi să încerce, în timpul antrenamentelor, situaţii în care *statutele* lor să fie diametral opuse (de exemplu: rege – sclav, călău – condamnat la moarte, naufragiat – un miliardar pe un iacht). Numai aşa putând avea loc răsturnările de situaţie, atât de dorite în spectacolul de improvizație.

Johnstone a mai observat că, în viaţă, toate fiinţele care trăiesc într-o societate se poziţionează inconştient într-un statut, înalt sau scăzut (pe care şi-l ajustează permanent) pentru a putea

[144] Keith Johnstone, *Impro*, Tracus Arte, București, 2014, p. 7

convieţui. Dacă acest lucru nu s-ar întâmpla, spune Johnstone, probabil că oamenii s-ar lovi pe holuri unii de alţii, pentru că nici unul nu ar face o mişcare de evitare. Autenticitatea relaţiilor pe scenă depinde de jocurile de dominaţie şi de subordonare care se nasc şi care se traduc prin termenul de conflict. Conflict înseamnă, pur şi simplu, că majoritatea dintre noi vrem în permanentă ceva (adică avem un scop) şi că acest scop este fără excepţie negat sau contrazis de altcineva. Conştientizarea acestei situaţii este extrem de importantă pentru actor, care prin acest tip de exerciţii este ajutat să realizeze relația dintre claritatea cu care este exprimat un scop şi creaţia scenică finală.

Majoritatea jocurilor descrise de Keith Johnstone în cartea sa, *Impro - Improvisation And The Theatre*, apărută pentru prima dată în 1979, s-au născut din următoarele teorii: în Arta Actorului este vorba despre a conduce şi de a te lăsa condus: stricăm aproape tot din ce se poate întâmpla pe scenă, dacă gândim în avans; actorii de improvizaţie se apără de pericole imaginare, ca şi când aceste pericole ar fi reale; „dispersarea atenţiei" dă altor părţi ale personalităţii creatoare, posibilitatea de a reacţiona; publicul vrea să vadă cum un personaj este modificat prin acţiunea altuia ș.a.

Munca lui Keith Johnstone a fost dedicată, în principal, efortului de a stimula în adulţi redescoperirea imaginaţiei şi a creativităţii copilăreşti, fiind ştiut faptul că în educaţia clasică, academică, există pericolul de a se submina spontaneitatea; datorită faptului că se concentrează pe mai mult pe disciplină şi imitaţie. Exerciţiile lui urmăresc să blocheze tocmai intelectul care... neagă, să sprijine manifestările intuiţiei şi ale subconştientului şi să nască spontaneitatea.

Concluzionând asupra metodei americane de improvizaţie, Keith Johnstone este de părere că această se bazează mai mult pe căutarea efectului comic, zona vizată fiind cea a entertainment-ului, căruia îi lipsesc anumite elemente tematice care sunt specifice unui teatru viu. Johnstone consideră importante: viața eroului principal şi explorarea universului familiei acestuia. Tot după părerea sa, improvizatorii americani nu pun accent pe storytelling, pe care îl consideră mult prea elaborat.

Trebuie făcută acum o remarcă importantă: în ţară noastră, cu toate că, principiile Violei Spolin sunt foarte cunoscute și aplicate, improvizatorii sunt mult mai mult influențați de teoria lui Keith Jonhston. Iar acest lucru se datorează faptului că ei văd utilitatea jocurilor lui Spolin ca o metodă de antrenament, iar pe cea a lui Johnstone, ca pe un sprijin de nădejde în realizarea spectacolelor.

3.2.5. Teatrul de Improvizaţie în România

Luni, 25 noiembrie 2002 și marți, 26 noiembrie 2002... Acestea sunt datele la care tinerii actori și studenții U.N.A.T.C. ai acelui moment erau chemați la audiții că "să se alăture unui proiect în premieră pentru peisajul teatral bucureștean, să se redescopere într-un spectacol care solicită deopotrivă imaginația, umorul și spiritul de echipa"[145]. Era vorba de primul spectacol de improvizație din România.

Proiectul, propus de Centrul Cultural European și de regizorul Vlad Massaci, se numea „Teatru Sport" și a avut premiera oficială pe 8 martie 2003, la sala Rapsodia, de pe stradă Lipscani din București. Actorii din distribuția originală au fost: Ana Maria Oprea, Toni Pavel, Mihaela Sîrbu, Radu Dragomirescu, Bogdan Dumitrescu, Cătălin Neamțu și Constantin Lupescu. Lor li se alătura tânărul pianist Marian Hîncu, care, pe vremea aceea, era un simplu student în anul I la „Universitatea Națională De Muzică", București, specializarea: Interpretare Muzicală - Pian.

Acest tip nou de teatru în România - mai bine zis, nepracticat - făcea o propunere inedită publicului autohton. Și anume, oferea acestuia puterea de a decide ce se întâmplă pe scenă. Nu era un spectacol de teatru în sensul clasic al cuvântului, așa că spectatorii nu erau invitați să vadă o pieasa pusă în scenă, ci o serie de jocuri – povești, scene, cântece etc. – redate de actori, totul plecând de la ideile și sugestiile venite din public. Era pentru prima dată când invitația - făcută de cei de pe scenă celor din sala - de a se alătură jocului - era OBLIGATORIE.

[145] „O aventură mizând pe improvizația publicului propusă de Vlad Massaci", *Curierul Național*, 19 noiembrie 2002, Anul 7

A trebuit să treacă o perioadă de 10 ani ca primul festival profesionist dedicat 100% improvizației să aibă loc[146]. În tot acest timp, au început să apară din ce în ce mai multe trupe, atât în București cât și în provincie, în orașe precum: Cluj-Napoca, Iași, Craiova, Tîrgu Mureș, Tîrgoviște și Baia Mare.[147] Cu toate acestea, Teatrul de Improvizație a rămas în continuare marginalizat în peisajul teatral românesc. Motivul princial fiind unul cât se poate de simplu, nu se poate vorbi de o dezvoltare propriu zisă a fenomenului atâta vreme cât acest proces are loc doar la nivel cantitativ. Deși numărul trupelor a crescut, iar membrii acestora fac parte din generații diferite, toate spectacolele oferă, în proporție de 90%, același lucru, aceleași jocuri. Iar faptul că în atâția ani nu a apărut nici un exercițiu de improvizație pur românesc care să fie oferit publicului, reprezintă un adevărat semnal de alarmă.

Spectacolele de improvizație care se joacă în România - fie că e vorba de scenele teatrelor profesioniste, fie că e vorba de scenele cluburilor, barurilor sau cafe-teatrelor - aparțin preponderent formatului „scurt" („short form")[148]. Acesta se bazează pe jocuri scurte, independente unele de celelalte și care se formează pe un tipar prestabilit, conținutul fiind doar acela care se improvizează 100%. Dată fiind această structura dinamică, exercițiile și jocurile durează doar câteva minute, iar spectacolul în sine nu depășește 1h și 30 m. Improvizația de acest tip este predispusă rezolvărilor comice de situație, zona vizată fiind astfel cea a divertismentului. Pornind de la premisa că spectacolele de comedie au succes garantat la public și astfel se vând mai bine, coroborându-se cu faptul că jocurile de improvizație nu necesită plata drepturilor de autor, iar un astfel de

[146] „!MPRO, Festivalul Național de Improvizație" a avut loc în perioada 23, 29 septembrie 2013, la Teatrul de Comedie București, Sala Radu Beligan. Este prima manifestare de acest gen din România la care au participat peste 100 de improvizatori din toată țară.

[147] În septembrie 2013, activau în București în mod constant 15 trupe de improvizație, iar în provincie, 7 trupe.

[148] Pe 6 februarie 2010, a avut loc premiera singurului spectacol de improvizație „long form" din România: „Inglorious Acters", în regia lui Radu Dragomirescu. Spectacolul s-a jucat la Centrul Cultural Pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu", din București, în doar 5 reprezentații, din distribuție făcând parte: Thomas Ciocsinescu, Andreea Constantin, Bianca Cristea, Marius Miron, Karina Nagy, Mihai Niță, Ana Pasti, Alina Ștefan, Cristian Tătaru, iar la pian, Ștefan Oprea.

show este ușor de deplasat și de adaptat oricărui spațiu, neexistând decor sau recuzită, este de înțeles această inflație produsă de numărul trupelor de improvizație apărute peste noapte, mai ales la nivelul capitalei.

Este adevărat că oricine poate să improvizeze. ...cel mult corect. Dar tot la fel de adevărat este faptul că nu toată lumea este dispusă să plătească biletul de intrare pentru a vedea un astfel de spectacol.

În concluzie, auto-suficiența care duce spre același tip de spectacole și predispoziția către un divertisment facil sau, mai rău, de o factură îndoielnică, transformă întreg fenomenul improvizational românesc într-unul pueril, care pare să țină de sfera amatorismului. Amatorism care se răsfrânge atât asupra formei cât și fondului fiecărei trupe. Dacă se vrea ridicarea la rang de Artă Teatrală a improvizației, trebuie depășită atât zona acelorași "joculețe" cât mentalitatea că e ușor să faci o trupa de *Improv.*

Concluzii

Creația actorului a însemnat pentru numeroși oameni de litere, filosofi sau practicieni de elită, un punct de interes viu, de-a lungul întregii istorii a teatrului. Fie că visau la un actor care să se înscrie pe linia imitației ca formă, ori altul, pe linia „mimesisului" aristotelian, ce viza imitația ca perioadă distinctă de lucru în procesul de creație artistică, ideea tuturor era că actorul trebuie să găsească posibilitatea de a lucra la întreaga sa capacitate creatoare. Iar acest fapt era posibil, doar dacă artistul își găsea libertatea interioară care să se manifeste plenar, însă în rigorile unei forme eminamente estetice. Așa se face că, de-a lungul timpului, s-au trasat un număr de direcții, reguli, rigori, norme care să permită oamenilor de scenă să dea viață unor produse artistice de mare valoare. Numai că dincolo de toate aceste „impuneri" creatorul dintotdeauna a căutat cu fervoare: libertatea. Adică acea condiție în care spiritul său putea deveni demiurgic.

Problema libertății este, de fapt, o problemă filosofică. Descartes spunea că totul pleacă de la „sentimentul viu și intern pe care îl avem, de a fi liberi"[149]. Existau însă și filosofi care considerau că sănătatea organismului este aceea care ne dă libertatea de a trăi (v. Leriche); dar și un grec, Epicur, care susținea că omul este liber atunci când își poate realiza dorințele. Despre această formulă se poate vorbi și atunci când analizăm libertatea creatorului. Căci arta, ideal al ființei umane, se naște din totala manifestare a spiritului creator neîngrădit. În același timp, „Libertatea, spunea Jean Jacques Rousseau, nu înseamnă că oamenii pot face tot ceea ce-și doresc, ci faptul că nu trebuie să facă ceva ceea ce nu-și doresc"[150]. Dacă analizăm aserțiunea în integralitatea ei, putem constata faptul că se referă la planul social al vieții; anume că omul e obligat să respecte

[149] Julia Didier, *Dicționar de folosofie*, Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 187
[150] *Ibidem*, p.189

normele sociale dar nu trebuie să fie obligat să se supună unor îngrădiri ale dorințelor și libertăților sale. Iar dacă privim și din punctul de vedere al momentului de creație, putem spune că artistul trebuie să accepte unele îngrădiri ce țin de norme și principii, dar nu poate, sub nicio formă, să facă din munca sa un obiect de creație „comandată", căci în acea clipă încetează de a mai fi artist, devenind executant, sau „artist la comandă". Iar creația sa, un produs subcultural.

Despre rigorile artei, trebuie spus că acestea nu au menirea de a restrânge spațiul de manifestare al artistului, ci aceea de a-i oferi sugestii pentru a ajunge la idealul artei sale, căci „a fi liber înseamnă a transpune idealul în real"[151] spunea Schelling.

În arta actorului trebuie să existe un permanent balans, o continuă legătură între rigoare și libertate, între normă și abaterea de la normă, între reguli și excepția care confirmă regula. Și aceasta deoarece, fără un drum precis fundamentat de principii solide, privitoare la estetica fenomenului, arta nu se poate depărta de întâmplător, haos, dezordine. E adevărat însă că, memoria mentalului colectiv păstrează capitole aparte celor ce au „sărit" din normă; nu e de mirare că marii novatori au fost cei care, fie au forțat regulile timpului lor, fie au evadat din universul cunoscut, fie au încercat noi și imposibile limite. Spiritul uman a fost, întotdeauna, neîngrădit. Mai ales cel al artiștilor.

„O primă formulă constă, pentru creator, în a prelua explicit un cod obișnuit (sau un ansamblu de coduri obișnuite) pentru a extrage din el, într-un mod perfect riguros din punct de vedere logic, niște consecințe imprevizibile (absurde, tragice, comice ș.a.), aplicându-l într-un mod care provoacă surpriză, iluminare, neliniștitoare straneitate, într-un domeniu în care utilizarea lui rămăsese până atunci imposibilă sau necunoscută"[152]; ceea ce înseamnă că, în procesul de creație artistică, modul perfect riguros din punct de vedere logic care ajută la perceperea situațiilor obișnuite de viață există, dar modalitatea în care ele sunt reprezentate în opera de artă, ține de paradoxalul ființei creatoare,

[151] *Ibidem*
[152] Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*, Trei, București, 2004, p. 220

de impetuozitatea talentului și de simplitatea esențializată a geniului. În felul acesta, unicitatea operei de artă, dorită de orice creator, devine posibilă.

Este deja acreditată ideea că, în drumul său către găsirea libertății creatoare, actorul, indiferent de stilul în care lucrează, de sistemul artistic în care se încadrează, de scopul estetic pe care îl are, trebuie să parcurgă o etapă de lucru esențială: improvizația. Adică, acea latură a procesului de creație în care actorul își caută explicații, repere, mijloace de expresie, modalități de exprimare, propriul „glas" și propria „simțire" într-o realitate imaginată de altcineva (dramaturgul și regizorul). Drumul slujitorului scenei către opera sa trebuie să treacă prin această etapă esențială. E drept, și istoria spectacolului o demonstrează, au existat oameni de teatru care nu s-au oprit aici, ci au ales improvizația ca scop artistic în sine. Așa se face că au început să existe, din cele mai vechi timpuri, spectacolele de improvizație.

Dar ca astfel de reprezentații să se poată realiza era nevoie să se atingă două componente esențiale: jocul și comicul. Primul, pentru că este o manifestare a omului ce are ca țintă căutarea libertății, dezinhibarea, dezvoltarea relațiilor interumane, „hrănirea" bucuriei ș.a., iar cel de-l doilea pentru că aduce cu sine producerea unui fenomen eminamente uman care apare în condiția de bună dispoziție. Am alocat un spațiu generos acestui subiect. În partea destinată jocului am adus în prim plan cercetările unor psihologi, sociologi și pedagogi, urmărind etapele de formare ale omului și vârstele la care apar, se dezvoltă și se manifestă plenar jocurile. Au servit temei scrierile lui Johan Huizinga (cu celebrul *Homo ludens*), dar și ale unui pedagog român, Mihai Diaconu cu o foarte interesantă carte despre dezvoltarea copilului și necesitatea jocului la diverse vârste.

În ceea ce privește comicul, teoriile lui Tudor Vianu, Mihai Ralea, Nicolai Hartman și Henri Bergson au fost de mare ajutor. Și aceasta deoarece, dacă Mihai Ralea s-a ocupat de problemele pe care le ridică comicul (tratat ca o categorie estetică), Nicolai Hartman vorbește despre efectul comicului și, foarte important, despre faptul că, pe scenă, acesta nu are valoare decât dacă este involuntar,

creat, adică, exact ca în viață. Esteticianul atinge astfel un punct foarte important în creația actorului: adevărul existenței sale scenice. Crearea unui moment autentic de „aici” și „acum” în fața spectatorului. Pe de alta parte, Henri Bergson analizează în detaliu mecanismele comicului, devenind un adevărat ghid pentru actor și regizor, în situația în care aceștia vor să construiască un spectacol de comedie.

Astfel, având trasate rigorile teoretice căruia trebuie să i se supună un spectacol ce abundă în momente de improvizație, am parcurs apoi, câteva momente de maximă amplitudine ale acestuia, începând cu epoca antică, în care, în Grecia se năștea Comedia. La început ea era „imitația a unor oameni necioplți”, așa cum o „pedepsea” Aristotel, dar pe care încerca să-i vindece de felul „strâmb” de a fi, prin ironie, parodie, exagerarea defectelor, adică prin râsul care corectează. Apoi, dramaturgii au început să scrie texte în care principiul era același, dar modalitatea de construcție era diferită; apăruse comedia cultă. Se juca însă, tot prin improvizație; deși, de data aceasta, spre deosebire de înaintașa ei (comedia populară), aici textul era fix, povestea era trasată, personajele erau definitivate, dar abordarea actorilor, implicarea lor emoțională și soluțiile care mai de care mai surprinzătoare, duceau tot la improvizație. Puțin mai târziu, în Roma antică lua amploare un adevărat fenomen: arta mimilor și a histrionilor. Aceștia aveau un personaj fix, o mască, pe care o reprezentau fără modificări. Ea era, de fapt, un arhetip. Se alegeau măști care să reprezinte, generic, o întreaga categorie de oameni: avarul, mincinosul, soldatul fanfaron, sluga necredincioasă, servitoarea frumoasă și zburdalnică ș.a. Întâmplările prin care treceau erau tot timpul altele și se nășteau prin improvizație. Nu era un text, modalitatea de comunicare era mima. Singura componentă fixă era masca.

Cu timpul, acest spectacol a dat naștere unui adevărat fenomen în istoria teatrului: Commedia dell’Arte. Apărută în Italia, urmașa mimilor, Commedia a adus la strălucire măștile sale, a lăstat în urmă textele (numite Canavale) pe care actorii brodau cu înțelepciune, imaginație și, mai ales, spontaneitate, povești aplaudate îndelung de un publc divers. Epoca dell’Arte a însemnat

enorm în dezvoltarea teatrului universal, prin desăvârșirea unui tip de teatru: de reprezentare. În spectacolul dell'Arte, improvizația avea să atingă culmi nebănuite. Deși masca era fixă (nu în sensul obiectului în sine, ci în sensul personajului prezentat), textul era oarecum trasat, dar devenea doar un pretext pentru actorii plini de imaginație. Poveștile se nășteau seară de seară, devenind astfel, spectacole unice.

Puternic influențați de italienii dell'Arte aveau să fie francezii. Aici era foarte modern, apreciat și iubit un tip de spectacol preluat de la vecinii din sud. Numai că lipsa unor reguli clare făcea ca spectacolul să se degradeze din ce în ce mai mult. În felul acesta, în plină epocă a Clasicismului, Boileau avea să dicteze un cod de norme menit să pună ordine în teatru. Ce avea să urmeze? Improvizația își parcurgea nestingherită drumul său catre glorie. Și aceasta deoarece, la curtea Regelui Soare începea să strălucească unul dintre cei mai mari dramaturgi din istoria teatrului: Molière. Figură emblematică a Franței, dramaturg, actor și regizor, acesta s-a „războit" cu întreaga curte de la Versailles (mai puțin cu regele, care îl proteja mereu), construind personaje (inspirate din realitate) pe care le parodia cu un fabulos simț al umorului. A avut numeroși dușmani datorită faptului că nu s-a sfiit niciodată sa spună lucrurilor pe nume, și oamenilor - defectele în față. Spectacolele sale au devenit improvizație dusă la un nivel artistic superior. Și-a construit piesele influențat de Commedia dell'Arte, dar a ținut cont (ca un autor de geniu ce era) de regulile estetice necesare unui adevărat produs de artă.

Numai că, improvizația avea să apună. Chiar dacă Andrea Perrucci a încercat zadarnic să o „resusciteze", sau Carlo Gozzi să o redimensioneze, ceea ce clama Carlo Goldoni, anume trecerea la un nivel superior, cu text fix, cu măști „umanizate", cu personaje ce parcurg un traseu psihologic complex, avea să se întâmple. Urma să decadă teatrul de improvizație și să se ridice, teatrul clasic, cu formă fixă. Regulile apar, textele se scriu, actorii repetă fiecare cuvânt și fiecare mișcare, în detaliu. Spectacolul de teatru intra pe un alt făgaș, în care improvizația devenea doar o componentă a pregătirii rolului. Susține acest lucru și Denis Diderot, cel ce imagina un actor

care își construiește rolul ca pe o entitate perfect articulată și controlată. Surpriza, spontaneitatea, întâmplarea... dispar.

Aici am fost nevoit să fac un „salt peste timp", căci abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea improvizația revine în sfera de interes a oamenilor de teatru. Și nu oricum, ci în gândirea unuia dintre cei mai importanți: K.S.Stanislavski. Marele merit al profesorului și regizorului rus a fost faptul că a introdus, ca o componentă esențială în pregătirea rolului, improvizația. Căutarea adevărurilor lăuntrice, descoperirea universului noii realități scenice, dezvoltarea libertății creatoare, dezinhibarea și multe altele aveau să se câștige prin improvizație. Sistemul de pregătire stanislavski-an, mereu nou și mereu actual se bazează pe spontaneitate, imaginație, profunzime și o bogată și adevărată viață interioară a actorului. Dar dacă Stanislavski s-a oprit la cuvânt și miracolul ascuns în el, un alt regizor rus descoperea ca mijloc de expresie: corpul actorului. Mayerhold continua, într-un fel, gândirea maestrului, considerând că la baza oricarei mișcări stă un gând; dar acesta nu modifică ființa actorului doar parțial, ci într-o integralitate avangardistă. Teoria biomecanică avea să influențeze o întreagă categorie de artiști. Așa se forma Grotowski, cel ce a adus pe scenă... săracul actor bogat. Bogat în simțire și trăire, în universul de gânduri și mijloace de exprimare. Actorul total. Actorul capabil să improvizeze tot și să fixeze... tot. Actorul perfect liber în momentul creației și la fel de perfect în exactitatea sa. Și ca să existe și o întrupare a idealurilor grotowski-ene, scena l-a făurit pe Cieslak; cel ce a știut, ca nimeni altul, ce înseamnă libertatea totală în rigoarea teatrului ritual.

Dar improvizația avea să câștige teren nu numai în laboratorul de creație al actorului, ci și în spectacologia secolului al XX-lea, unde, în America, devine spectacol în sine. Pornit din teatrul politic, într-o epocă de mari frământări sociale, spectacolul de improvizație capătă nuanțe interesante. Este cazul fenomenelor: Happening, Open Theater și Living Theater unde, în diverse proporții, cu variate scopuri și complexe forme, improvizația devine „modă", formă de protest și, foarte important, cale de comunicare cu

publicul. Distanța dintre creator și receptor aproape dispare, făcând loc unui amplu câmp de manifestare artistică.

În America, însă, protestul și căutarea de forme estetice noi au avut nevoie de improvizație, și pentru „vindecarea" bolilor atât de sonor prezentate: însingurarea, inadaptarea, injustiția, nesiguranța, abuzurile, nedreptățile, inegalitățile ș.a. Așa se face că ia amploare fenomenul psihodramei, adus ca o salvare, de conaționalul nostru: J.L.Moreno. Prin studii de psihanaliză și sociologie, acesta se va folosi de tehnicile teatrale pentru tratarea problemelor psihice și ale legăturilor dintre om și societate. Foarte apreciat în America, Moreno devine un nume în psihologia americană. Interesant de specificat este faptul ca toate exercițiile folosite în psihodramă se bazează pe tehnica improvizației; tocmai pentru că pot aduce libertatea individului aflat într-o situație de criză.

Oarecum pe aceeași linie, s-a aflat la începutul carierei și Viola Spolin. Ea, împreună cu o profesoară importantă, Neva Boyd, lucrau variate jocuri cu copiii, tocmai pentru a-i educa prin tehnica non formală, și pentru a corecta diverse devieri comportamentale. Se va datașa de zona sociologiei și se va dedica teatrului, instituind metoda jocului ca soluție determinantă în formarea actorului. Improvizația devine astfel, o etapă esențială în viața actorilor de pretutindeni. Cartea sa, tradusă în numeroase limbi avea să se transforme cu timpul și în ghid pentru cei ce au descoperit posibilitatea formării unui tip de teatru specific: spectacolul de improvizație, numit generic Impro sau Improv. Acestei forme de spectacol britanicul Keith Johnston îi acordă o foarte importantă cercetare teoretică și practică, dezvoltând tehnica improvizatorilor.

Lungul excurs prin istoria teatrului se oprește acum la miezul, de fapt, al principalei mele teme de interes. Spun aceasta pentru că, în esență, aici a fost punctul de la care am pornit; și aceasta deoarece, spectacolul de Impro este forma de teatru pe care o practic de câțiva ani. Este un tip de teatru în care cred, în care mă regăsesc, care îmi aduce satisfacții, dar care mă face să sufăr pentru că nu are, încă, reguli și norme clar statuate. Există foarte mulți practicieni care nu au nici cel mai mic nivel de informații despre

improvizație,iar datorită felului în care își practică meseria, strică de fapt gustul publicului.

Un lucru este sigur, libertatea creatorului este sămânța din care poate ieși adevărata creație; libertatea creatorului este singurul drum către găsirea organicității artistice; libertatea creatoare este o adevarată oportunitate pentru un actor căci doar în acest fel el se poate modifica organic în sensul cerut de noua realitate scenică; libertatea creatoare poate duce către nebănuitele culmi ale inefabilelei noastre meserii. Dar această libertate nu se poate manifesta plenar decât dacă se subsumează unor rigori estetice clare și bine definite.

Actorul ce are șansa să descopere spectacolul de improvizație la adevăratul său nivel profesionist, poate avea nenumărate satisfacții de ordin artistic. Pentru că nicăieri ca aici, libertatea nu e mai liberă, imaginația nu e mai bogată, spontaneitatea nu devine mai creatoare, iar comicul nu se manifestă mai plenar. Vorbele profesorului meu, Ion Cojar, mi-au devenit îndemn, motiv de bucurie, dar și punct de sprijin în clipele grele pe care, uneori, le-am trecut: „Voi puteți juca cincizeci de personaje într-o seară! E miraculos!”. Da, teatrul devine miracol. Devine sursă de nobilă satisfacție. Devine împlinire deplină. Cu condiția să-l practici așa cum visa actorul începuturilor de lume: în maximă libertate, respectând însă regula scrisă, sau nescrisă a bunului simț artistic.

Artistul contemporan are nevoie de libertatea creatoare, dar şi de rigoarea estetică. Doar în felul acesta, el se poate depărta de un fenomen des întâlnit (din păcate): kitsch-ul, de creație întâmplătoare, de dezordine în procesul său de creație. Doar urmând calea libertății depline în rigoare se poate ajunge la adevărate creații scenice.

Bibliografie

1. Acterian, Haig, *Scrieri despre teatru*, Ed. Muzeul Literaturii Române, București,1998
2. Alexa, Visarion, *Cortina de cuvinte,* Ed. Universalia, București,2007
3. Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator,* Ed.Trei, București, 2004
4. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie,* Unitext, București, 2000
5. Aristotel, *Poetica ,* Ed. Academiei, București,1965
6. Aristotel, *Politica*, Ed.Semne, București,2008
7. Aristotel, *Parva naturalia*, Ed.Științifică, București,1972
8. Aristotel, *Despre suflet*, Ed.Științifică, București,1969
9. Artaud, Artaud, *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
10. Badin, Pierre, *Problèmes de la vie en groupe*,Ed.M.R. Privat, Paris 1965
11. Banu, George, *Livada de vişini, teatrul nostru*, Ed.Allfa, București, 2000
12. Banu, George, *Ryszard Cieslak – Actor emblematic al anilor '60*, Supliment Rev.Teatrul azi, București,2009
13. Banu, George, *Reformele teatrului in secolul reinnoirii*, Ed. Nemira, București,, 2011
14. Bagdasar N., Virgil Bogdan, C.Narly, *Antologie filosofică,* Casa Şcoalelor, București,1943
15. Barba, Eugenio, *Casa în flăcări: despre regie și dramaturgie*, Ed. Nemira, București, 2012
16. Barthes, Roland, *Eseuri critice,* Ed.Cartier, București, 2006
17. Barthes, Roland, *Despre Racine,* Ed. Pt.Literatura Universală, Colecția Eseuri, București,1969
18. Barker, C., *Theatre games-Anew approach to drama training*, Ed. Menthuen Drama, Londra 2010
19. Baumgarten, Alexander, *7 idei înrăuritoare ale lui Aristotel*, Ed. Humanitas, București, 2002
20. Băleanu, Andrei şi Doina Dragnea, *Actorul în căutarea personajului*, Ed.Meridiane, București,1981
21. Bellu, Niculae, *Etica lui Kant,* Ed. Ştiinţifică, București,1974
22. Bergson, Henri, *Teoria râsului*, Institutul European Iaşi, 1992
23. Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi*, Ed.Dacia, București,1978
24. Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Ed. Meridiane, București,1985
25. Berne, Eric, *Jocuri pentru adulți*, Ed. Amaltea, București, 2002
26. Biberi, Ion, *Eseuri literare, filosofice şi artistice* – Ed. Cartea Românească, București,1982
27. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1969
28. Blaga, Lucian, *Opere*, Ed. Minerva, București, 1982

29. Boal, Augusto, *Jocuri pentru actori și non-actori. Teatrul Oprimatilor în practică*, Fundatia Concept, București, 2005
30. Boileau, *Arta poetică,* E.S.P.L.A., București, 1957
31. Brecht, Bertolt, *Arta teatrului,* Ed. Nemira, București,2004
32. Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru,* Ed. Univers, București,1977
33. Brook, Peter, *Spaţiul gol*, Ed. Unitext, București,1997
34. Bruckner, Pascal, *Melancolia democraţiei*, Ed. Antet, 2000
35. Burcescu, G., *Sensuri și virtuți expresive în opere literare*, Soc. Relief românesc, București, 1982
36. Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige,* Éditions Gallimard, Paris, 1967
37. Caraioan, Pompiliu, *Geneza sacrului*, Ed.Științifică, București, 1967
38. Cattel, R., *Dicţionar de psihologie socială*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, București,1981
39. Cehov, Mihail, *Către actori. Despre tehnica artei dramatice,* Caietele bibliotecii UNATC
40. Cervantes, Don Miguel, *Don Quijote de la Mancha,* ELU, 1965
41. Chateau, Jean, *Copilul și jocul,* E.D.P., București,1971
42. Colceag, Gheorghe, *Oameni de prisos în lumina rampei*, UNATC Press, București,2006
43. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Ed. Paidea, București, 1998
44. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, E.D.P., București,1996
45. Croce, Benedetto, *Poezia*, Ed.Univers, București,1972
46. Croyden, Margaret, *Conversations With Peter Brook, 1970-2000*, Ed. Faber And Faber, 2003
47. Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Ed. EstFalia, București,2011
48. Diaconu, Mihai, *Educația și dezvoltarea copilului,* Ed. ASE, București,2007, pag.143
49. Descartes, în *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed. de Stat pt. Literatură ştiinţifică, București,1954
50. Diderot, Denis, *Paradoxul despre actor,* Ed.Nemira, București, 2010
51. Julia, Didier, *Dicționar de folosofie*, Ed.Univers Enciclopedic, București,1999
52. Donnellan, Declan, *Actorul și ținta*, Ed. UNITEXT, București, 2006
53. Dostoievski, Feodor, *Despre literatură şi artă,* Ed.Cartea Românească, București,1989
54. Dragomirescu, Mihail, *Critică* vol II, f.e., 1925
55. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Ed.Univers, București, 1991
56. Eco, Umberto, *Opera deschisă,* Ed.Paralela 45, București, 2006
57. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Ed.Științifică, București,1992
58. Fukuyama, Francis, *Marea ruptură*, Ed. Humanitas, București, 2002
59. Franklin, B., în *Dicţionar de psihologie socială*, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, București, 1981
60. Freud, Sigmund, *Opere esențiale,* vol 4, *Cuvântul de spirit și raportul său cu inconștientul* Ed.Trei, București, 2010

61. Gassner, John, *Formă şi idee în teatrul modern,* Ed.Meridiane, București,1972
62. Goethe, J.W., *Poezie și adevăr*, Ed.pt.Literatură, București,1967
63. Goldman, Lucien, *Sociologia literaturii*, Ed. Politică, București,1972
64. Goldoni, Carlo, *Memorii*, Editura pentru literatură universală, București,, 1967
65. Gorceakov, N., *Lecţiile de regie ale lui Stanislavski,* ESPLA 1955
66. Grawitz, Madelaine, *Methodes des Sciences Sociales*, Ed. Dalloz, Paris 1972
67. Hartman, Nicolai, *Estetica*, Ed. Univers, București,1974
68. Hegel, G.W.F, *Despre artă și poezie*, Ed. Minerva, București, 1979
69. Herseni, Traian, *Literatură și civilizație*, Ed. Univers, București, 1976
70. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, Bucureşti, 1977
71. Iorgulescu, Adrian; Pungă, Doina; Stroia, Ghe., *Estetica*, E.D.P., București, 1997
72. Iosif, Mira, *Teatrul nostru cel de toate zilele*, Ed. Eminescu, București, 1979
73. Jonstone, Keith, *Impro. Improvizația și teatrul*, Ed. Tracus Arte, București,2014
74. Jung, C.G., *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Ed. Trei, București, 2003
75. Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, Ed. Trei, București, 2004
76. Kant, Immanuel, *Critica raţiunii practice*, Ed. Ştiinţifică, București, 1972
77. Linton, Ralph, *Fundamentul cultural al personalităţii*, Ed. Ştiinţifică, București, 1975
78. Lörnnrot, Elias, *Kalevala,*vol. 1, Ed. pentru Literatură, București, 1968
79. Mandea, Nicolae,*Teatralitatea, un concept contemporan,* UNATC Press, 2006
80. Mărculescu, Olga, *Commedia dell'Arte,* Ed.Univers, București,1984
81. Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia persoanei,* Ed. Institutului de Psihologie al Universităţii din Cluj la Sibiu, 1941
82. Mihu, Achim, *Antropologia culturală*, Ed.Dacia, Cluj-Napoca, 2002
83. Moderwell, Hiram, *The Theatre of Today,* Harcourt, Brace & Co., New York 1945
84. Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, Ed. Universității, București, 2003
85. Moreno, Levi; Zerca T.Moreno, *The First Psychodramatic Family*, Ed.Beacon House, NY 1964
86. Neagu, Gh.I., *Cântece și jocuri de copii*, Ed. Minerva, București, 1982
87. Nemirovici-Dancenko, Vladimir, *Viaţa mea în teatrul rus,* Ed. Cartea rusă, București, 1962
88. Odangiu, Mihai Filip, *Praxis. Exercițiul strategic*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2014
89. Ornea, Z., *Trei esteticieni*, Ed. pentru Literatură, București, 1968
90. Pascal, Blaise, *Cugetări*, Ed. Univers, București, 1978
91. Papu, Edgar, *Soluțiile artei în cultura modernă*, Ed.Casa Școalelor, București,1943

92. Patapievici, Horia Roman, *Omul recent,* Ed. Humanitas, București, 2002
93. Petrescu, Camil, *Documente literare*, Ed. Minerva, București,1979
94. Perrucci, Andrea, *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, Ed. Meridiane, București, 1982
95. Piaget, Jean, *Psihologie și pedagogie,* EDP, București, 1972
96. Platon, *Opere,* vol. V-VI, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, București,1986
97. Popovici, Adriana Marina, *Lungul drum al teatrului către sine*, Ed. Anima, București, 2000
98. Prut, Constantin, *Dicţionar de artă modernă*, Ed. Albatros, București,1982
99. Ralea, Mihai şi Herseni, Traian, *Introducere în psihologia socială*, Ed. Ştiinţifică, București, 1983
100. Ralea, Mihai, *Prelegeri de estetică,* Ed. Ştiinţifică, București, 1972
101. Ralea, Mihai; T.Hariton, *Sociologia succesului*, Ed. Științifică, București, 1962
102. Rădulescu-Motru, Constantin, *Personalismul energetic*, Ed. Cultura Naţională, București, 1927
103. Rădulescu-Motru, Constantin, *Curs de psihologie*, Ed. Cultura Națională, București, 1923
104. Read, Herbert, *Semnificația artei*, Ed. Meridiane, București, 1969
105. Ribot, Théodule, *Logica sentimentelor,* Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, București, 1988
106. Roudinesco, Elisabeth şi Michel Plon, *Dicţionar de psihanaliză*, Ed. Trei, București, 2002
107. Roșca, Al; B.Zorgo, *Aptitudinile*, Ed. Științifică, București, 1972
108. Schiller, Friedrich, *Scrieri estetice*, Ed. Univers, București, 1981
109. Shakespeare, W., *Teatru*, Ed. pentru literatură universală, București, 1964
110. Sillamy, Norbert, *Dicționar de psihologie,* Ed.Univers Enciclopedic, București, 2000
111. Spolin, Viola, *Improvizaţie pentru Teatru*, UNATC Press, București, 2008
112. Smotunovski, Innokenti, *Vremea speranţelor*, Ed. Meridiane, București, 1983
113. Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuşi*, ESPLA, București, 1955
114. Stanislavski, K.S., *Viaţa mea în artă*, Ed. Cartea rusă, București, 1958
115. Steiner, George, *Moartea tragediei,* Ed Humanitas, București, 2008
116. Stern, W., *The varieties of History*, Ed. Harper, N.Y., 1956
117. Strihan, Andrei, *Contururi scenice*, Ed. Eminescu, București, 1975
118. Şestov, Lev, *Începuturi şi sfârşituri*, Institutul European, Iași, 1993
119. Şevţova, Maria, *Calea spre performanţă. Dodin şi Teatrul Malâi,* Fundaţia Camil Petrescu, București, 2008
120. Tonitza-Iordache, Mihaela; Banu, George, *Arta teatrului,* Ed. Nemira, București, 2004
121. Todorov, Ţvetan, *Teorii ale simbolului,* Ed. Univers, București, 1982
122. Toporkov, V., *Stanislavski la repetiţie*, Ed. Cartea rusă, București, 1951
123. Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. pentru Literatură, București, 1968
124. Vianu, Tudor, *Arta actorului*, Ed. Vremea, București, 1932

125. Voinescu, Alice, *Întâlinre cu eroi din literatură şi teatru*, Ed. Eminescu, București, 1983
126. Voinescu, Alice, *Aspecte din teatrul contemporan*, Fundaţia Regală pt. Literatură şi Artă, București,1941
127. Voinescu, Alice, *Curs de istoria literaturii dramatice*, Fundaţia Regală pt. literatură şi Artă, București,1941-1942
128. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Ed. pentru Lit. Universală, București, 1960
129. Zamfirescu, Vasile Dem, *Filosofia inconştientului,* Ed. Trei, București, 2007
130. xxx *Artă şi comunicare. Studii de estetică*, Coord. Dumitru Matei, Ed. Meridiane, București,1971
131. xxx *D.Gusti şi Şcoala sociologică de la Bucureşti*, Ed. Institului Social Român, București,1937
132. *xxx Dialogul neîntrerupt al teatrului în sec.XX*, Vol I şi II, Ed. Minerva, București,1973
133. xxx *Dicţionar de filosofie* - Larousse, Ed. Univers Enciclopedic, București,1999
134. xxx *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, București,1972
135. xxx *Maeştri ai teatrului românesc. Ion Cojar*, UNATC Press, București,2006
136. xxx *Maeştri ai teatrului românesc. Radu Penciulescu*, UNATC Press, București,1999
137. xxx *Materialiştii francezi din veacul al XVIII-lea*, Ed.de Stat pt. Literatură ştiinţifică, București,1954
138. xxx Almanahul Gong, 12 /1990
139. xxx Almanah România Pitorească – 26 oct.1990
140. xxx Almanahul Revistei Teatru: „Gong", București,1983 – Irina Coroiu, 1986, 1988, 1990 – Alexandra Diacu
141. Secolul 20/ Dario Fo, *Mic tratat de artă actoricească,* în Rev. nr. 228-230/1980
142. xxx Adevărul literar şi artistic/Koestler, Arthur – *Inteligheņţia,* nr. 273/ 2008
143. Turea, Larisa, „Arta ca vehicul al schimbării și îmblânzitorii de lei ai teatrului basarabean", în *Teatrul azi*, www.teatrulazi.ro

ISBN 978-606-8757-62-9